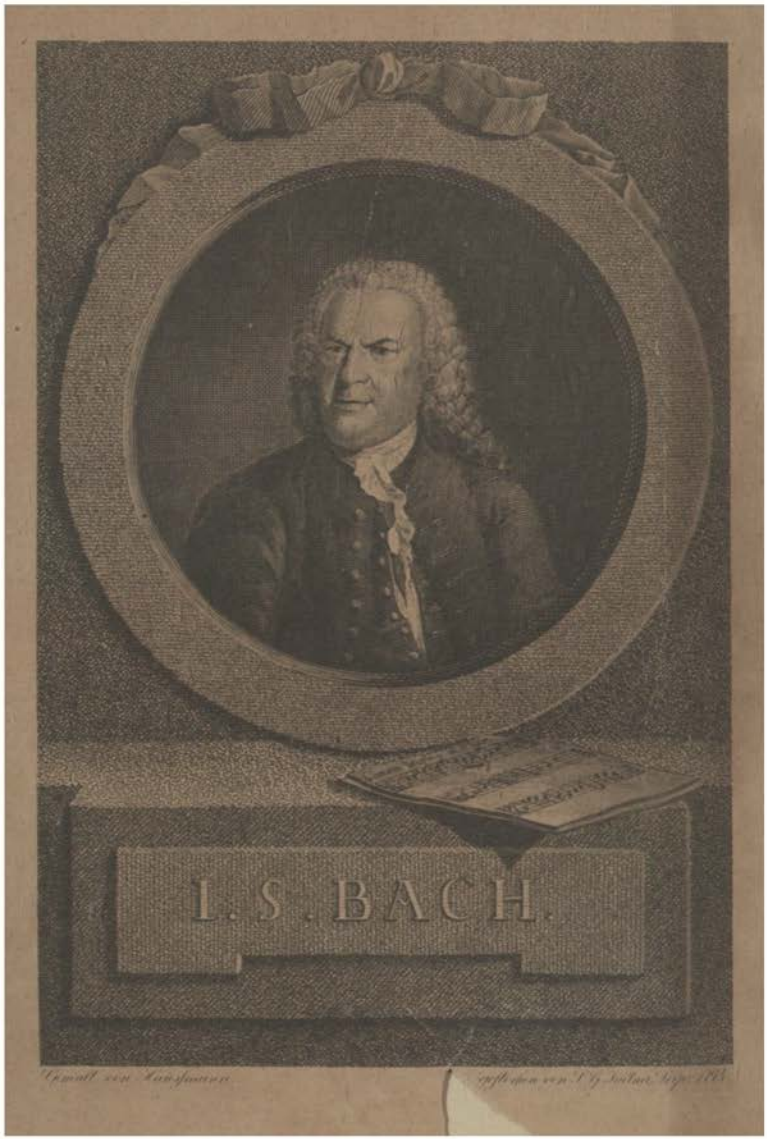
GOD
GET
927.85
Bac/Bit/Jol.
100519

BOMBAY BRANCH
OF THE
ROYAL ASIATIC SOCIETY.
TOWN HALL, BOMBAY.

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 11 March, 2020

00100519


I. S. BACH.

JOHANN SEBASTIAN BACH

VON

C. H. BITTER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEM FINANZMINISTER.

— 100519

ZWEITE UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE.

— 00h23
Vol I

ERSTER BAND.

BERLIN 1881.

WILHELM BAENSCH VERLAGSHANDLUNG.

IHRER KÖNIGLICHEN HOHEIT

DER REGIERENDEN

FRAU GROSSHERZOGIN LUISE VON BADEN

IN TIEFSTER EHRERBIETUNG ZUGEEIGNET

VOM VERFASSER.

BERLIN, im Juni 1880.

ALLERDURCHLAUCHTIGSTE GROSSHERZOGIN,

ALLERGNÄDIGSTE FÜRSTIN UND FRAU.

Eure Königliche Hoheit hatten Allergnädigst zu gestatten geruht, dass ich Allerhöchstderselben im Jahre 1865 meine Biographie Sebastian Bach's in Unterthänigkeit zueignen dürfe, und ich habe es mit ehrerbietigstem Danke anzuerkennen, dass mir die gnädigste Erlaubniss ertheilt worden ist, Allerhöchstderselben auch die gegenwärtig neue Auflage dieses Werks überreichen zu dürfen.

Wenn jene erste Auflage in weiten Kreisen eine mir unerwartet günstige Aufnahme gefunden hat, so darf ich auch glauben, dass der vorliegenden neuen Bearbeitung eine wohlwollende Beurtheilung nicht werde versagt werden.

Eure Königliche Hoheit wissen, dass ich bei derselben keinen anderen Zweck im Auge gehabt habe,

als den, der deutschen Kunst in einer ihrer edelsten Erscheinungen zu dienen, den grossen Tonsetzer, den ich vorher genannt, der lebenden Generation näher zu rücken, ihn ihr so weit als möglich verständlich zu machen.

Eure Königliche Hoheit werden, wie ich zu hoffen wage, diesem meinem Streben Allerhöchstdero Zustimmung nicht versagen.

Allerhöchstdieselben wollen deshalb diese meine vervollständigte Arbeit mit gnädiger Nachsicht huldreichst anzunehmen geruhen.

Mit dem Ausdruck tiefster Ehrerbietung verharre ich

Eurer Königlichen Hoheit

Allerunterthänigster

C. H. BITTER,

Königlich Preussischer Staats- und Finanzminister.

VORWORT

ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Durch das nachstehende Werk habe ich nicht geglaubt, zu erschöpfen, was über Johann Sebastian Bach zu sagen wäre.

Zwar bin ich bemüht gewesen, dasjenige, was über seine Lebensgeschichte vorhanden war, zusammen zu tragen und zu ordnen, Unrichtiges zu verbessern und zu beseitigen, die vorhandenen Lücken auszufüllen, und, so weit als es möglich war, nicht Gekanntes hinzuzufügen.

Wer aber Bach mit seiner Besonderheit, seinem Wirken und seinen Werken einigermaassen kennt, wird die Schwierigkeiten nicht unterschätzen, denen eine geordnete und vollständige Biographie dieses merkwürdigen Mannes begegnen musste.

Je mehr ich selbst hiervon durchdrungen bin, um so dankbarer habe ich der entgegenkommenden Bemühungen aller Derer zu gedenken, mit denen mich

diese Arbeit in Berührung brachte.*) An alle aber, welche über die mir bekannten Kreise hinaus im Stande sein möchten, durch Forschung und Mittheilung ferneres Material zur Vervollständigung dieser Lebensgeschichte eines so grossen Künstlers beizutragen, ergeht hiermit die dringende Bitte, dies im Wege der allgemeinen Veröffentlichung oder durch Mittheilungen an den Unterzeichneten nicht zu verabsäumen. Sie werden dadurch eine Schuld abtragen helfen, mit welcher das deutsche Vaterland einem seiner edelsten Söhne bisher in Rückstand geblieben ist.

Ich habe geglaubt, mich bei der Schilderung des Lebens und Wirkens des gelehrtesten aller Tonsetzer

*) Ich nenne bei dieser Veranlassung mit der aufrichtigsten Erkenntlichkeit den Herrn Oberbürgermeister von Voss zu Halle, den Magistrat zu Mühlhausen, den Herrn Bürgermeister Emmerling und den Herrn Stadt-Cantor Stade zu Arnstadt, den Herrn Kammer-Musikus M. Fürstenau zu Dresden, den Superintendenten an der Thomas-Kirche zu Leipzig, Herrn Lechler und den Pfarrer zu St. Nicolai daselbst, Herrn Ahlefeld, vor Allen den Hochlöblichen Rath der Stadt Leipzig, in dessen Archive mir die wolhwollende Vermittelung Sr. Excellenz des Königlich Sächsischen Gesandten in Berlin, Herrn Grafen von Hohenthal, Eingang verschafft hatte.

Ich gedenke ferner mit besonderem Dank der über die Erfüllung selbst ausgedehnter Pflichten weit hinausgehenden Gefälligkeit des inzwischen leider verstorbenen Custos der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Herrn Dr. Espagne, welchem ich die Kenntniss der reichen Schätze verdanke, die in den Werken des grossen Tondichters niedergelegt sind.

Nicht weniger aber habe ich der freundlichen und wohlwollenden Unterstützung zu gedenken, welche mir in meinen Arbeiten durch den Herrn Musikdirector Rust, jetzt zu Leipzig, den sorgfältigen, in den Geist und die inneren wie äusseren Verhältnisse der Bach'schen

und Contrapunktisten, die je gelebt haben, aller abstracten Betrachtungen enthalten zu müssen.*)

Es war mein Bestreben, seine Erscheinung der grossen Zahl derer näher zu rücken, die sich zwar nicht durchweg den gelehrten Musikern und Fachkünstlern hinzurechnen können, denen aber doch die tiefe und erhabene Kunst des grossen Meisters nicht ein mit sieben Siegeln verschlossenes Buch geblieben ist.

Ich habe zugleich danach gestrebt, das Interesse für jene zahlreichen Werke desselben, welche im Allgemeinen noch wenig gekannt sind, überall da anzuregen, wo das Schöne nicht um des sinnlichen Reizes, sondern um des edleren Gehalts willen gesucht wird, jenes Schöne, das so oft an uns unbeachtet, als etwas Fremdes, Unbekanntes vorüberzieht, wenn es nicht in prunkvolle und glänzende Gewande gekleidet wird.

Werke so tief eingedrungenen Bearbeiter der grossen Ausgabe der Bach-Gesellschaft, sowie endlich durch Herrn Alfred Dörffel, Besitzers eines musikalischen Leih-Instituts zu Leipzig, in reichstem Maasse zu Theil geworden ist.

*) Aus der objectiven Darstellung seines Lebensganges und aus der Darlegung dessen, was er in seinen zahlreichen Werken niedergelegt hat, wird man besser, als aus jeder wenn auch noch so tiefsinnigen philosophischen Entwickelung erkennen, was er der Kunst im Allgemeinen, der deutschen Kunst aber vor Allem gewesen ist. Ein Theil der kritischen Beurtheilungen über die erste Auflage hat diesen Standpunkt getadelt. Aber welchen Nutzen würde wohl die Culturgeschichte davon haben, wenn man das Wesen eines grossen Tondichters in das Gebiet der speculativen Philosophie verlegen, oder aus seiner Lebens-Beschreibung eine Erörterung der Fachwissenschaft machen wollte?

Ich habe endlich dem grossen Meister, der in bescheidener Lebensstellung zur Ehre Gottes, zur religiösen Erbauung und zum Nutzen seiner Mitbürger jenen ausserordentlichen Reichthum herrlicher Werke geschaffen hat, ohne je des eigenen Vortheils zu gedenken, dem deutschen Künstler und Ehrenmanne in den Herzen aller derer ein Denkmal des Dankes und bleibender Anerkennung zu stiften gesucht, die mit wohlwollender Nachsicht aus dieser seiner Lebensgeschichte die Elemente einer freien und offenen Anschauung seiner künstlerischen Thätigkeit und Grösse schöpfen wollen.

MANNHEIM, im November 1864.

DER VERFASSER.

VORWORT

ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Die erste Ausgabe meiner Lebensbeschreibung Johann Sebastian Bach's ist bei ihrem Erscheinen vielfach durch nachsichtsvolles Lob ausgezeichnet worden; aber sie ist auch herbem Tadel begegnet.

Ich durfte der Kritik für beides dankbar sein. Insbesondere war mir der Tadel belehrend und nützlich.

Ich habe mich auch jetzt, nach wiederholt ernster Erwägung, nicht dazu entschliessen können, mit der Lebensgeschichte Sebastian Bach's, wie dies jetzt üblich ist, zugleich einen Abriss der Musik-, Literatur- und Cultur-Periode seines ganzen Zeitalters zu geben, oder Bach gleichsam als „den Inhaber des reinen Künstlerthums darzustellen, in welchem er als der Wendepunkt des weltgeistlichen Zeitalters zu betrachten sei".

Wer von jenem erweiterten Standpunkte aus Bach's Leben schildern wollte, würde zugleich mit

ihm und seinen unmittelbaren Vorgängern auch die Mehrzahl seiner musikalischen Zeitgenossen, unter diesen in jedem Falle Mattheson, Keiser, Telemann, Händel, Graun und Hasse in den speciellen Kreis seiner Betrachtungen ziehen müssen.

Daraus würde aber ein culturgeschichtliches Werk von so allgemeinem Inhalt jedenfalls von so ausserordentlichem Umfange bedingt sein, dass es jedem grösseren Leserkreis verschlossen bleiben müsste.

Was in dieser Beziehung von Erheblichkeit war, das habe ich in abgesonderten Arbeiten durch die Biographie der Söhne Sebastian Bach's*) und durch mein Werk: Zur Geschichte des Oratoriums**) zusammenzufassen gesucht. Diese Schriften, in Verbindung mit der Biographie Händel's von Chrysander und mit dem dritten Theile von Winterfeld's schönem Werke über den evangelischen Kirchen-Gesang dürften ein ziemlich vollständiges Bild derjenigen Musik-Periode geben, welche in der Kunst-Geschichte als die altklassische Periode der Contrapunktisten bezeichnet wird.***)

Man hat in meinem Werke eine vergleichende Betrachtung über Bach und Händel vermisst und wird sie auch in dieser neuen Ausgabe nicht finden.

---

*) Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedemann Bach. Berlin 1868 bei W. Müller.

**) Berlin, 1871 bei R. Oppenheim.

***) Zur weiteren Vervollständigung der Geschichte dieser, die ersten zwei Drittheile des vorigen Jahrhunderts und darüber hinaus umfassenden Musik-Periode würde vor Allem noch eine geschichtliche Darstellung der damaligen Oper gehören, welche vorzugsweise R. Keiser, Mattheson, Graun, Porpora und Hasse zu behandeln hätte.

Ich habe sie mit Absicht vermieden.

Wohl weis ich, dass man zwischen Mozart und Rafael, zwischen Beethoven und Michel Angelo und zwischen Händel und Schackespeare Parallelen gezogen und hinreichend motivirt hat. Warum sollte man nicht auch den so nahe liegenden Vergleich zwischen zwei Männern anstellen wollen, deren künstlerische Laufbahn und deren Lebensziele und Lebenszeit so nahe neben einander dahinliefen?

Ich meine aber, dass die Kunst-Geschichte die Erscheinung Beider, die in ihrem ganzen Wesen, sowie in ihren Werken so durchaus verschieden waren, abgesondert zu würdigen haben werde. Welches wissenschaftliche Interesse sich an eine solche vergleichende Betrachtung anknüpfen liesse, — welchen Werth dieselbe, wenn sie über die gewöhnlichen feuilletonistischen Auffassungen hinausgehen sollte, in Bezug auf künstlerische und kritische Ergebnisse gewähren könnte, darüber habe ich mir genügenden Aufschluss nicht geben können.

Einen von beiden grossen Tonsetzern als den Wendepunkt der deutschen Musik bezeichnen zu wollen, würde geschichtlich ebenso unwahr sein, als es der Bedeutung des Anderen zu nahe treten müsste.

Kiesewetter's Ausspruch, dass Bach und Händel eine eigene Periode in der Musik begonnen und beschlossen hätten, kann ich nicht für richtig halten. Beide wurzelten in ihrem Jahrhundert, waren aus ihm hervorgewachsen. An Vorgängern hat es keinem von ihnen gefehlt. Ausserdem hat Sebastian Bach durch seine zahlreichen Schüler, insbesondere durch seinen Sohn Carl Philipp Emanuel direct

in die spätere Kunstperiode übergeleitet, die Verbindung der alten Schule mit dieser hergestellt.

Man kann die ausserordentliche Vollendung, welche sich in dem Erscheinen beider Männer darstellt, ihre riesige Combinationsgabe, die harmonische Eigenthümlichkeit und den melodischen Fluss ihrer Werke, die Wahrheit, Würde und Kraft ihres Ausdrucks, man kann bei Bach die Ausbildung des polyphonen Stils bis in seine äussersten Konsequenzen, bei Händel den geschichtlichen Geist, der alle seine Arbeiten durchweht, bei beiden grossen Männern endlich das ächt Künstlerische ihres Seins und Strebens in vollem Maasse anerkennen, und man wird doch auch zugleich zugeben müssen, dass in ihnen weder der Anfang noch das Ende der Musik-Gattungen zu finden ist, für welche sie gelebt und gewirkt haben.

Von diesen Anschauungen bin ich auch bei der Redaktion dieser zweiten Ausgabe Johann Sebastian Bach's ausgegangen. Im Uebrigen bin ich dem Systeme treu geblieben, nach welchem ich bei der ersten Auflage dieses Werkes verfahren bin. Insbesondere habe ich mich, mancher tadelnden Bemerkungen ungeachtet, nicht dazu entschliessen können, ihm eine mehr technische Färbung zu geben.

Es würde gewiss sehr thöricht sein, den Werth und Nutzen technischer Auseinandersetzungen für grosse Kunst-Werke, wie die Arbeiten Sebastian Bach's fast durchweg sind, in Zweifel ziehen zu wollen. Die kritischen Studien, welche wir in Bezug auf die Matthäus-Passion und die Kirchen-Cantaten Mosewius, in Bezug auf die Choräle und auf Einzelheiten aus den Cantaten, dem Weihnachts-Oratorio, den Passions-

Musiken und den Messen von Winterfeld, in Bezug auf das Magnificat und zahlreiche andere Tonstücke des grossen Meisters Robert Franz verdanken, nehmen unter den Arbeiten, welche diese Richtung hervorgebracht hat, einen hohen Rang ein.

Aber es sind dies eben Detail-Arbeiten, die nach meiner Meinung in der Allgemeinheit einer Lebens-Geschichte nur schwer und nicht mit vollem Nutzen ihre Stelle finden können. Das letztere wird vielmehr der Fall sein, wenn sie ihr Ziel abgesondert und mit der vollen Ruhe und Ausführlichkeit verfolgen, welche der Specialität so nothwendig ist.

Der Biographie bleibt doch vor Allem die Charakteristik der Hauptwerke im Grossen und Ganzen vorbehalten, die Feststellung der Zeit, in der sie entstanden sind und der Bedingungen; unter welchen sie entstehen konnten, sowie ihrer Wirkung für Mit- und Nachwelt. Es ist Sache des Biographen, den Gang, den sie äusserlich und innerlich innehalten, ihre besonderen Eigenthümlichkeiten, zu schildern.

Er kann in allen diesen Beziehungen hier etwas mehr, dort etwas weniger Vorliebe und Ausführlichkeit walten lassen. Aber in das technische Detail wird er immer nur ausnahmsweise eingehen dürfen.

Die Aufgabe, die ich mir von vornherein gestellt hatte, konnte hiernach nicht die sein, eine kritische Analyse aller Werke und Arbeiten des grossen Meisters zu geben, und dadurch vorzugsweise für Musik-Gelehrte und Musiker zu schreiben; sondern ich hatte die Absicht, die Erscheinung Johann Sebastian Bach's allen denen näher zu rücken, die an dem Inhalt seiner Werke Freude und Genuss finden, ohne

durch das Fachstudium speciell dazu hingeleitet zu sein; zugleich das Interesse an den weniger bekannten Arbeiten desselben überall da anzuregen, wo für das wahrhaft Schöne, Grosse, Edle, Empfängniss und Verständniss vorhanden ist.

Diesen Zwecken zu genügen ist auch bei dieser zweiten Auflage mein Bestreben gewesen.

Dass ich hierbei der inzwischen erschienenen Biographie Johann Sebastian Bach's von Ph. Spitta (Band 1) mit Aufmerksamkeit gefolgt bin, wird man ebenso in der Ordnung als es begreiflich finden, dass ich über die dort S. IX. der Vorrede über mein Werk aufgenommenen Bemerkungen stillschweigend fortgehe.

BERLIN, im Juni 1880.

C. H. BITTER,

KÖNIGLICH PREUSSISCHER FINANZMINISTER.

INHALT

DES ERSTEN BANDES.

Seite

I. Einleitung 1

II. Abstammung und Familie 6

III. Jugend und Lehrzeit 49

IV. Arnstadt, Mühlhausen, Weimar. (1703—1717) 61

V. Cöthen. (1717—1722) 126

VI. Leipzig.

a. (1723) 168

A. Die Kirchen-Cantaten 205

B. Die Motetten 300

I.

EINLEITUNG.

Wie in allen Gebieten des Lebens, so auch in dem der Künstlerwelt stellen sich die hervorragenden Grössen dem betrachtenden Blicke nicht selten als Erscheinungen dar, welche, wenn man sie abgelöst von den ihr Vorhandensein bedingenden Verhältnissen ins Auge fassen wollte, kaum erklärbar sein, als Phänomene der wunderbarsten Art vor uns stehen würden.

Und doch sind sie vorzugsweise nur das geläuterte und vervollkommnete Product ihrer Zeit. Ihre entscheidende Grösse liegt darin, dass sie alle Bedingungen derselben, ihrer Umgebung und ihres Ursprungs in höchster Vollendung in sich zusammenfassen.

So darf man auch die Erscheinung J. S. Bach's, des grossen deutschen Tonsetzers, dem dieses Werk gewidmet ist, nicht in Betrachtung ziehen, ohne einen begleitenden Blick auf die Umstände zu werfen, welche ausserhalb seiner eigenen gewaltigen Natur ihm die Bahn, die er beschritten hat, vorgezeichnet, geebnet, überhaupt möglich gemacht haben.

Wie sehr seine Kunstrichtung von unserm heutigen Standpunkte aus als vereinsamt angesehen werden möge, in seiner Zeit war sie dies nicht. Sebastian Bach war eben, wie alle grossen Männer, ein Ergebniss

seines Jahrhunderts. Er war aber auch zugleich der Ausfluss einer, seit Generationen in der Familie erkennbaren besonderen Natur-Anlage für die ernste Musik. Sein Erscheinen, sein Auftreten hatte nichts Phänomenales an sich. In seiner Person vereinigten sich nur alle jene Bedingungen, welche nothwendiger Weise vorhanden sein müssen, um eine gewisse Anlage und eine bestimmte Richtung in der Kunstthätigkeit zu ihrer höchsten Vollkommenheit auszubilden.*)

Johann Sebastian Bach war einer der grössesten Klavierspieler, die je gelebt haben, und ist der grösseste Orgelspieler aller Zeiten gewesen. Seinem Andenken ist dieser Ruhm geblieben. Die ausübende Kunst freilich, wie gross und gewaltig sie gewesen sein mochte, ist mit ihm in das Grab gesunken. Sie war zu Ende, als die Glieder zu erstarren begannen, welche sonst in so unerhörter Meisterschaft jene Tonmassen zu erhabenen Weihegesängen ausklingen liessen, als die Augen erblindeten, der Geist erlahmte, der diesen Feuer, Kraft und Grösse verliehen hatte.

Bleibend für uns und für alle Zeiten aber ist, was er als Tonsetzer geschaffen hat. Voll von jenem un-

---

*) Von diesem Gesichtspunkte aus kann man auch mit einem wesentlichen Theile des Inhalts einverstanden sein, den die geistvolle Kritik in der Leipz. Allg. Musik-Zeitung Nr. 35 bis 38, Jahrg. 1863, über E. O. Lindner's „Abhandlungen zur Tonkunst“ entwickelt, wenn wir auch nicht alle Consequenzen zugeben möchten, welche der Verfasser aus dem von ihm aufgestellten Systeme zieht. Wir glauben den Werth, den die neuere Kunst gewonnen hat, nicht zu unterschätzen. Dass aber in ihr eine Verflachung bemerkbar wird und dass diese nur durch ein erneuertes Anlehnen an die Prinzipien (nicht die Formen) beseitigt werden wird, nach denen die älteren Meister, unter ihnen auch Bach, ihre Werke schufen, kann kaum zweifelhaft sein. In der Kunst giebt es keine Reaction im politischen Sinne und keinen dieser entgegenstehenden Liberalismus. Es giebt nur Kriterien des mehr oder minder Vollendeten, des Schönen, Erhabenen, Grossen. Diese allein sind maassgebend für das kritische Urtheil.

erschöpflichen Reichthum, von jener wunderbaren Originalität, wie sie nur den Meistern ersten Ranges eigen ist, gehört er, gleich Mozart, der geringen Zahl derjenigen Männer an, welche Jahrhunderte nicht wieder zu erzeugen vermögen.

Vier Generationen hindurch vor ihm war die Musik, und zwar die ernste, kirchliche Musik, in der ausgebreiteten Familie heimisch gewesen, der er angehörte. Sie hatte sich nach und nach in dieselbe so eingebürgert, dass, wie erzählt wird,*) noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts alle Rathsmusiker zu Erfurt, wo zahlreiche Mitglieder der Familie Bach in Organisten-, Cantoren- und Stadtmusikerstellen gelebt hatten, „die Bache“ genannt wurden, obgleich dort schon seit längerer Zeit kein Bach mehr in solchem Amte angestellt war.

Es ist eine lehrreiche und interessante Beobachtung, vermöge deren wir diese Familie so viele Menschenalter hindurch, zahlreich und weit verzweigt wie sie war, diese schöne Natur-Anlage ausbilden, zu ihrem Lebenszweck erheben sehen. Die Musik ward damals für nicht viel etwas Besseres als eine „Profession“ erachtet und ging, ähnlich wie die zünftigen Gewerbe, von dem Vater auf den Sohn über. Dennoch finden wir in der Familie Bach's die Kunst als solche geübt. Der gewerbsmässige Betrieb, wie er zu jener Zeit nur zu oft sich in den Vordergrund drängte, trat in ihr gegen diese edlere Richtung weit zurück.

Nur dadurch wurde es möglich, dass jene Familiengabe ihren Gipfel und Culminationspunkt in unserm Meister erreichen konnte. Wir werden sehen, wie dieser, alle Bedingungen derselben in sich vereinigend, zugleich die musikalisch-kirchliche Richtung seiner Zeit mit evangelischem Bewusstsein und mit sittlicher

*) Adelung, Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit; S. 689.

Reinheit in sich aufnimmt, beide zur höchsten Vollkommenheit entwickelt.

Die Musik, insoweit sie als Kunst geübt wurde, war damals wesentlich in der Kirche zu Hause. Die Reformation hatte ihr in den protestantischen Ländern das neue Element des von der Gemeinde gesungenen Chorals und der dazu gehörigen Orgelbegleitung hinzugefügt. Das Streben der Organisten, diese Art des gottesdienstlichen Gesanges auf eine würdige und sinnige Weise zu heben, zu schmücken, hatte vorzugsweise dazu beizutragen, den künstlichen Contrapunkt auszubilden, das Orgelspiel zu entwickeln und zu vervollkommnen. In der protestantischen Kirche war auf diese Art die kunstreiche Behandlung des Chorals zu einer Art von Wissenschaft erhoben worden, welche der Würde, Grösse und dem feierlichen Ernst des Gegenstandes entsprechend grosse Meister in nicht geringer Zahl hatte entstehen lassen, und welche für alle diejenigen eine nothwendige Existenz-Bedingung wurde, welche in dem Dienst dieser Kirche ihre Lebensstellung suchten. Zu diesen gehörten die Vorfahren Sebastian Bach's. So waren schon lange vor ihm in seiner Familie alle jene Vorzüge heimisch gewesen, welche wir später in seiner Person bis zu den äussersten Grenzen der Vollendung entwickelt sehen werden.

Es war fast eine innere Nothwendigkeit, dass diese besondere Kunstrichtung sich in einem vorzugsweise begabten, von der Natur begünstigten Gliede der Familie in ausgeprägter Vollkommenheit darstellen musste. Ebenso erscheint es aber auch naturgemäss, dass von hier ab die übermässig entwickelte Kraft zu erlöschen beginnt. Wie Vortreffliches die Söhne Bach's geleistet haben mögen, es war in ihren Werken doch schon die Verflachung dessen erkennbar, was ihren Vater so sehr ausgezeichnet hatte Der zu seiner Zeit Alles beherrschende polyphone Cha-

rakter der Musik begann von ihm ab nach und nach sich der heut vorherrschenden Monophonie zu nähern, allmählig in diese überzugehen.

Bei dem Verlöschen der Richtung, in der J. S. Bach so gross gewesen war, und bei der schnell eintretenden Aenderung aller anderen, seine Zeit bedingenden Verhältnisse war es nur zu natürlich, dass das ganze System kurz nach dem Absterben der ersten Generation aus dem Geschlechte des grossen Tonmeisters fast vergessen zu werden anfing, seine eigne Grösse und Bedeutung aber nur noch von wenigen Bevorzugten gewürdigt wurde.*)

---

*) Eine in dem Journal des „Luxus und der Moden" von 1793 (Weimar) befindliche Correspondenz nennt als die grossen Tonsetzer der vergangenen Zeit: C. H. Graun, Hasse, C. P. E. Bach und Händel. In einzelnen Theilen der Musik seien auch J. G. Graun, Fr. Benda, Quanz, Telemann, Mattheson, Geminiani, Nichelmann, Janitsch, J. S. Bach, W. F. Bach und Kirnberger gross gewesen. Man könne sie aber den ersteren Männern nicht gleichstellen, weil ihre Grösse sich nur auf ein Fach beschränkt habe!

II.

Die Abstammung der Familie J. S. Bach's.

Dass es schon seit Jahrhunderten eine nicht geringe Anzahl von Personen gegeben hat, die den Namen Bach geführt haben, wird man als selbstverständlich und in gewissem Sinne auch als gleichgültig betrachten können.

Man wird es auch für zutreffend erachten, wenn auf die blosse Namens-Verwandtschaft hier nicht weiter eingegangen wird, soweit directe Beziehungen zu der Familie J. S. Bach's nicht nachweisbar sind.

Erst in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts war es, als, veranlasst durch Religionskämpfe, unter denen der Protestantismus in Ungarn zu leiden hatte, Veit Bach aus Pressburg, angeblich einer deutschen Familie entstammend, seines Gewerbes ein Weiss-Bäcker, seine Heimath an dem Donaustrande, nachdem er seine Güter zu Gelde gemacht hatte, verliess und nach Deutschland zog, um sich dort einen neuen Herd zu gründen. Nicht die breite Spiegelfläche eines mächtigen Stromes suchte er wieder zu gewinnen — die fruchtbaren Gefilde der sächsischen Lande waren es, die ihn fesselten.*)

*) Eigenthümlich genug enthalten die Kirchenbücher zu St. Michaelis in Ohrdruff schon aus früherer Zeit mehrere Male den Namen Bach. So:

Er liess sich, da er in Thüringen genugsame Sicherheit für die lutherische Religion gefunden hatte, in dem Dorfe Wechmar bei Gotha nieder, wo er seinem Gott nach seiner Weise dienend sein früheres Gewerbe fortsetzte. In dem ungarischen Uebersiedler lebte der künstlerische Keim seiner zahlreichen Nachkommenschaft. Die Musik war damals wie noch jetzt eine in dem Heimathslande Veit Bach's verbreitete Kunst. Vorzugsweise von Zigeunern und in den niedern Volksschichten betrieben, wurde sie auch von ihm geübt. Sein Instrument war die Laute.*) Er spielte darauf mit so grosser Vorliebe, dass er sie mit zur Mühle nahm „und unter währendem Mahlen darauf gespielet".

Eine alte Chronik der Familie Bach, in der Königl. Bibliothek zu Berlin, zu der Philipp Emanuel die Bemerkung gefügt, dass sein seeliger Vater den ersten Aufsatz (d. h. den überwiegend grossen Theil derselben) vor vielen Jahren selbst gemacht, setzt hinzu: „Es muss doch hübsch zusammen ge-

---

Kunz Bach und Catharine Wechman, copulirt 1568 zu Wölfis.
Hans Bach, † 1579.
Lorenz Bach, † 1602.
Christoph Bach, † 1603.

Leider beginnen die Nachrichten über die Geburten dort erst mit dem Jahre 1618, so dass eine weitere genaue Bestimmung jener Familie Bach nicht stattfinden kann.

Doch drängt sich daraus die Frage auf, ob nicht Veit Bach, der Urvater, einer thüringischen Familie entsprossen und durch irgend einen Zufall nach Pressburg verschlagen, aber seiner Familien-Anhänglichkeit wegen wieder in die thüringischen Lande zurückgewandert sein möchte, wobei die Religionsfrage das den Ausschlag gebende Motiv gebildet haben mag.

*) Die Familien-Chronik, welche Carl Philipp Emanuel Bach mit vielfachen eigenhändigen Bemerkungen versehen Forkel übersandte, aus dessen Nachlass sie Pölchan erworben hat, nennt das Instrument Veit Bach's „einen Cythringen". Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, dass wir dasselbe nach unserer jetzigen Begriffsbestimmung als „Laute" und nicht als Zither zu bezeichnen haben würden.

klungen haben, wiewohl er doch dabey den Takt sich hat imprimiren lernen."

Diesem Veit Bach ist jene lange Reihe von Tonsetzern entsprossen, welche in Sebastian Bach und seinen Nachkommen ihren Gipfel und Endpunkt erreicht hat. Er war der älteste bekannte Stammvater des Bach'schen Geschlechts. Ihm waren zwei Söhne geboren worden;*) beide, Anlage und Neigung zu der Lieblingsbeschäftigung ihres Vaters in sich tragend, waren dem Handwerkerstande bestimmt. Johann oder Hans, der ältere, sollte das Gewerbe des Vaters, die Bäckerei, erlernen, während der Andere, dessen Name uns nicht überliefert ist, zum Teppichmacher bestimmt wurde. Aber in der Familie lag eben der Keim des Professionistenwesens nicht. Deshalb wurde Hans Bach, „weil er eine sonderliche Neigung zur Musik gehabt," indem er dem Erlernen der Bäckerei entsagte, in welcher er muthmaasslich ein schlechter Meister geworden sein würde, bei dem Stadtpfeifer zu Gotha in die Lehre gegeben und in Folge dessen Musiker. Da die Musik zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, im Wesentlichen als nichts besseres denn ein Gewerbe betrachtet wurde, lag in diesem Uebertreten des Bäckerburschen in den Bereich dessen, was wir jetzt als Kunst bezeichnen, irgend eine Besonderheit nicht. So war Hans Bach der erste aus der Familie, welcher in der Uebung dieser Kunst, die nach ihm über anderthalb Jahrhunderte hindurch Thüringen und Sachsen mit Musikern versorgt hat, seinen Lebensberuf suchte.

Zu jener Zeit hätte nach der Familien-Chronik das alte Schloss Grimmenstein zu Gotha noch gestanden und nach damaligem Gebrauch der Stadt-

*) Nach anderen Nachrichten hätte Veit Bach drei Söhne gehabt, von denen der jüngste, durch einen Unfall blind geworden, der blinde Jonas genannt worden wäre.

pfeifer auf dem Schlossthurm daselbst gewohnt. Bei ihm war Hans Bach und blieb auch nach beendigten Lehrjahren noch einige Zeit dort in Condition.

Nach Zerstörung des Schlosses und da auch inzwischen sein Vater Veit gestorben war, zog er wieder nach Wechmar, wo er sich mit Jungfer Anna Schmiedin, eines dortigen Gastwirths Tochter, verheirathete, auch des Vaters Güter in Besitz nahm. Von da aus war er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieben worden, um den dortigen Stadtmusicis zu helfen. Er starb 1626 in Folge einer damals grassirenden contagiösen Krankheit. Sein Weib überlebte ihn neun Jahre.

Es scheint ein wunderlicher Kauz gewesen zu sein, dieser Hans Bach. Unter den in C. Ph. Emanuel Bach's Nachlass befindlichen Bildnissen aus der Familie befand sich von ihm (ausser einem anderen Bilde vom Jahre 1617) ein Holzschnitt in Folio, der ihn auf der Violine spielend mit einer grossen Schelle auf der linken Schulter darstellte. Auf dem Bilde aber waren folgende Reime zu lesen:

„Hier siehst Du geigen Hansen Bachen,
Wenn Du es hörst, so musst Du lachen,
Er geigt gleichwohl nach seiner Art
Und trägt einen hübschen Hans Bachen's Bart."

Unter diesen Versen befand sich ein Schild mit einer Narrenkappe. Hans Bach muss also eine Art Lustigmacher, gleichwohl ein Mann von einem gewissen Ruf gewesen sein, da zwei Bilder von ihm gefertigt worden und der Nachwelt überliefert sind.*

Dieser Hans Bach, der Geiger, mit der Schelle auf der linken Schulter, hatte, wie sein Bruder und zahlreiche seiner Nachkommen, drei Söhne. Von diesen war

---

*) Der andere Sohn Veit Bach's, der Teppichmacher, hinterliess bei seinem Tode drei Söhne, welche einen besonderen Zweig der Fa-

1. Johann zu Wechmar a. 1604 am 26. November geboren.

Sein Vater nahm ihn, wenn er nach auswärts zur Musik verlangt wurde, gern mit, und so „hat einstmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann genannt, ihn persuadiret, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben".

Dies geschah und er blieb dort 5 Jahre als Lehrknabe und 2 Jahre als Gesell, wurde dann Organist in Schweinfurth und später 1635 Organist an der Predigerkirche und Rathsmusik-Director zu Erfurt. Er war der erste, der in dieser Stadt als Musikus den später so zahlreich vertretenen Namen Bach geführt hat. Er starb 1673, nachdem er zweimal verheirathet gewesen, das erstemal mit „seines lieben Lehrherrn Tochter, Barbara Hoffmännin", das zweitemal mit „Jungfer Hedwig Lämmerhirt, des Raths-Verwandten Valentin Lämmerhirt zu Erfurth Tochter", mit der er drei Söhne zeugte.*)

2. Johann Christoph, geb. zu Wechmar am 16. Sept. 1613, ward, nachdem er gleichfalls „musicam instrumentalem" gelernt, fürstlicher Bedienter am Herzoglichen Hofe zu Weimar und trat dann in die Erfurtische, später in die Arnstädtische musikalische Compagnie ein. Er war mit Maria Magdalena Grabler aus Wettin in Sachsen verheirathet und starb zu Arnstadt

---

milie Bach gebildet haben, der „in Mechterstädt, zwischen Eisenach und Gotha, und den Orten herum gewohnt hat".

Aus diesem Stamme waren:

Jacob Bach, Cantor in Suhl, † 1655,

Johann Ludwig Bach, Kapellmeister in Meiningen, † 1677,

Stephan Bach, Dom-Cantor in Braunschweig.

*) Johann Bach's zweiter Sohn, Johann Aegidius, 1645 bis 1717, war Raths-Musik-Director und Organist an der St. Michael-Kirche zu Erfurt; dessen Sohn Johann Bernhard, 1676 bis 1749, war gleichfalls Organist an der Kaufmanns-Kirche daselbst, kam später nach Magdeburg und war vom Jahre 1703 ab Haupt-Organist zu Eisenach.

am 10. Juli 1661, 24 Tage vor seiner Gattin. Er hinterliess wiederum drei Söhne, unter denen der zweite, Johann Ambrosius, der Vater des grossen Tonsetzers Johann Sebastian werden sollte.

3. Johann Heinrich, geb. zu Wechmar den 16. Sept. 1615, erhielt den ersten Unterricht in der Musik und der Orgel von seinem Vater. Wie sehr der Familientrieb in ihm lag, kann man daraus erkennen, dass er schon als Knabe fleissig alle Kirchen aufsuchte, wo die Orgel gespielt wurde, ja dass er oft Meilen weit dorthin lief. Sein Vater schickte ihn später zu seinem ältesten Bruder Johann, dem bereits erwähnten Raths-Musiker zu Erfurt in die Lehre, wo er sich sehr bald sowohl auf der Orgel als auf anderen Instrumenten vervollkommnete. Schon in früher Jugend erhielt er die Stelle des Raths-Musikus in Schweinfurt. Bald darauf jedoch wurde ihm die bessere Stelle in derselben Eigenschaft zu Erfurt übertragen. Er war später (von 1641 ab) „gleich seinem Bruder Christoph in der Compagnie zu Arnstadt und hatte dabei den Stadt-Organistendienst". Er hat dies Amt die lange Zeit von 51 Jahren hindurch mit Ehren verwaltet. Von ihm wissen wir mehr, als von dem sonstigen grösseren Theile der Familie, da sich Documente erhalten haben, welche uns über seinen Lebensgang einigen Aufschluss geben. Er war, wie die Familien-Chronik sagt, „ein guter Componist und von munterem Geiste". Doch scheint es, dass er von Arnstadt aus öfter ohne Urlaub seiner Vorgesetzten verreist gewesen sei. Während dessen hatte er muthmaasslich die Ausübung seines Amts anderen Personen übertragen. Denn er erhielt am 24. November 1670 von dem dortigen Consistorio eine Verwarnung folgenden Inhalts:

„An den Organisten alhier Heinrich Bachen.

„Demnach sich ezliche Mahl ausgewiesen, dass die Orgel durch Fremde beschlagen worden, Ihr auch

an andere Orte ohne unser Vorwissen verreiset, So befehlen anstadt gn. Herrschaft wir Euch hiermit, dass Ihr dergleichen hinforth unterlasst undt niemanden anderes während Gottesdiensts die Orgell berühren lassen, sondern auch, da nothwendige Reisen vorfielen absenz des Superintendenten ohne des Consistorii Vorwissen nicht hinwegbegeben sollt, Weil auch der Hochgeb. Unser Gn. Herr wegen bisshero ziemlich gefallener Music nechstens anstaldt verfügen lassen wirdt, auch dem Cantori befehlen lassen, dass er Sontags wöchentlich ein special musicalisch Exercitium halthen soll. So ist Hochgedacht Ihro Gräfl. Gnaden Begehren nicht weniger auch an Euch, Ihr solchen allezeith beywohnen, oder an Eure Stadt jemanden bestellen wollet, der bei solchem Exercitio das Fundament und General Bass tractiren könne. Habens Euch auf Ihro Gn. Befehl also eröffnen sollen und sind Euch zu dienen willig.

Datum, den 24. November 1670.

Gr. Schw. Consistorium zu Arnstadt."

Man wird in dem Verfahren Heinrich Bach's, aber auch in dem vorstehenden Schreiben des Consistorii zu Arnstadt leicht eine gewisse Familien-Aehnlichkeit mit den Erlebnissen Sebastian Bach's erkennen, welche diesem 46 Jahre nach seinem Gross-Oheim von demselben Consistorio ähnliche Vorwürfe zuziehen sollten. Heinrich Bach, der im Uebrigen nach dem, was wir von ihm wissen, ein sehr geachteter Mann war, verheirathete sich mit Jungfer Eva Hofmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der Barbara Hoffmann, der ersten Gattin seines ältesten Bruders Johann. Ihm waren drei Söhne geboren, nehmlich:

Johann Christoph, später Hof-Organist zu Eisenach,
Johann Michael, Organist zu Gehren, und
Johann Günther,

von denen weiterhin die Rede sein wird. Ausser in seinem Organisten-Amte war er, wie dies damals ge-

bräuchlich und der Neben-Einnahmen wegen auch wohl nothwendig war, bei den sogenannten musikalischen Aufwartungen thätig. Es scheint aber, dass ihm diese keine besonderen Einnahmen eintrugen. Mindestens ersieht man aus der folgenden Eingabe, dass er einer Zulage zu seinem Einkommen bedürftig gewesen sein mag. Er schreibt an das Consistorium:

„Nachdem ich in die 31 Jahre in beiden Kirchen allhier beim Gottesdienste die gehörigen Organisten-Verrichtungen, wie nicht weniger auch zu Hofe bei Aussrichtungen und Festen auf gnädiges Erfordern unterthänigst Aufwartungen gepflogen etc., die Aufwartungen aber in der Stadt 1) wegen vieler nacheinander beschehenen Hochgräfl. Trauern etzliche Jahr her leider sehr geschwächt worden, sonsten aber 2) auch von wenigen Verdienst und 3) wegen Menge derer anderer Musikbeflissenen ich sehr selten mit darzu genommen werde, undt aber verständigt worden, wie dem vorigen Organisten aus dem Gotteskasten etzliche Maass Brodtkorn zum nothdürftigen Mitunterhalt gereicht worden. Als habe dahero mich auch unterstehen wollen bei Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürdigen Excell. in Unterthänigkeit, um dergleichen Frucht-Addition mich anzumelden, und dieselbe wegen meines Gottlob gesunden, doch annahenden Alters fleissig zu ersuchen, Anlass genommen.

Arnstadt den 18 May ano 1672.

Ew. Hoch Edel, Hoch Ehrwürd. Exzellenz

Unterthänigster

gehorsamster

Heinrich Bach, Org.

mpp.“

Unterm 11. Juni desselben Jahres wurde denn auch bewilligt, „dass Ihme ad dies vitae jährlich 6 Maass Korn zur Zulage gerechnet werden sollten“.

Zehn Jahre später, nachdem er 67 Jahre alt geworden und das Alter sich bei ihm bemerklich zu

machen begonnen hatte, richtete er an seine vorgesetzte Behörde die Bitte, ihm seinen jüngsten Sohn Johann Günther zum Nachfolger im Amte zu geben.

„Ew. Hoch Edel etc. gebe ich hiemit unterthänigst zu vernehmen, wie der Allerhöchste nicht allein mich zeithero öfters mit Leibesschwachheit heimgesuchet, sondern auch durch dessen Gnade mich mit einem ziemlichen Alter beleget hat, dass meinem anbefohlenen Ambte und Organistendienste allhier allein länger vorzustehen mir nicht getraue, sondern eines Substitutii gar wohl benöthigt bin. Wann dann mein jüngster Sohn Johann Günther Bach, wie bekannt eine solche Verrichtung vor mich eine gute Zeit übernommen, auch seine Kunst, ohne eitlen Ruhm so erlernt, dass er verhoffentlich dem lieben Gott und seinen Kirchen, darinnen wohl dienen, auch gnädiger Herrschaft, Hohen und Niedrigen, ja der ganzen Bürgerschaft damit aufwarten kann. Alss ergeht an Ew. Hoch Edel etc. mein unterth. Bitten, oben angeführte Ursachen Hochgeneigtest zu erwägen, und meinen jüngsten Sohn Johann Günthern, mit dem ich mich am allerersten hinzubringen und die Christl. Gemeinde zu vergnügen gedenke, mir ohnschwer zu meinem Substituto gn. zu verordnen. Solches erkenne ich mit unterthän. Dank und mein Sohn wird es nach allen möglichen Kräften in Unterthänigkeit zu verdienen nie ermangeln. Arnstadt, ... Februar 1682.

Ew. Hoch Edel

Unterthänig gehorsamer

Heinrich Bach, Org. mpp."

Hilgenfeld*) sagt, dass Johann Günther seinem Vater in der That als Stadt-Organist und Raths-Musikus adjungirt worden sei. Jedoch muss er in dieser Adjuncten-Stellung nicht lange ausgehalten haben, denn nachdem Heinrich Bach wiederum zehn

*) Johann Sebastian Bach's Leben. S. 16.

Jahre älter und wohl auch so viel schwächer und hinfälliger geworden war, erbat er sich, dem Tode nahe, für die Nachfolge in seinem Amte seinen Schwiegersohn Christoph Herthum, welcher Gräflicher Küchenschreiber und zugleich Hof-Organist war. Er schrieb deshalb an den Grafen Anton Günther von Schwarzburg:

„Hochgeborner Graff,
Gnädigster Herr.

Nachdem ich nun durch Gottes Gnade über 50 Jahre in hiesigen beiden Stadt-Kirchen Organist bin, jetzt aber hohen Alters und Schwachheit halber schon eine geraume Zeit zu Bette gelegen und nunmehro eines seligen Endes von Gott erwarte, inzwischen jedoch mein Ambt in beyden Kirchen durch Ew. Hochgräffl. Gnaden Küchschreiber Christoph Herthumen, als meinem Eydam, zu Ew. Hoch Gräffl. Gnaden sowohl alss zu hiesigem Ministerii und der gantzen Gemeinde verhoffentlichen Vergnügen, dennoch allschon ins dritte Jahr richtig versehen lassen, und nunmehro bald an deme, dass dieser Kirchendienst nach meinem Todte mit einem andern, hiezu tauglichen Subject wieder bestellt werden muss, so habe, für alltäglich erwartenden meinem seel. Ende nicht ermangeln wollen (weile Ew. Hoch Gräffl. Gnaden ich doch meine Lebetage noch umb nichts gebeten) dieselbe auf meinem Todtbette hiedurch unterthänigst zu ersuchen, mir die hohe Gnade zu erweisen, solchen Dienst gedachten ihren Küchschreiber, seiner kundbahren perfection und excolirten Kunst halber in Gnaden zu gönnen, ihm auch zu dem Ende noch für meinen Abscheiden mir gnädig substituiren und die succession versprechen zu lassen. Gleichwie um solche Gnade mir in meinem miserabeln Zustande eine besondere Freude und Consolation sein wird, Also werde auch nicht ermangeln den Allerhöchsten, weil ich noch lebe, so tags als nachts demüthigst anzuflehen, dass

er Ew. Hochgräffl. Gnaden dafür segnen, glückliche Regierung verleihen, auch nebst Dero Gemahlin Durchl. bei unabfälliger Gesundheit und langem Leben beständig erhalten wolle.

Arnstadt, den 14. Januar 1692.

Ew. Hochgräffl. Gnaden

unterthänigster

Heinrich Bach."

Diese Bitte wurde dem alten verdienten Manne nicht versagt. Am 5. Februar 1692 wurde ihm sein Schwiegersohn cum spe succedendi substituirt. Kurze Zeit darauf verschied er, 77 Jahre alt, nachdem er die Freude gehabt, aus seinem Stamme 28 Enkel und Urenkel geboren werden zu sehen.

In seiner Leichenrede ergoss sich der Superintendent von Arnstadt, Dr. Joh. Gottfr. Olearius, indem er den Text Psalm 91, 16: „Ich will ihn sättigen mit langem Leben, und will ihm zeigen mein Heil", zum Grunde legte, in reichlichen Lobeserhebungen über ihn und seine Kunst, die er so lange Zeit hindurch zur Erbauung und Freude der dortigen Gemeinde geübt hatte.

Wir haben bei Heinrich Bach länger verweilt, weil sich an dem, was aus seinem Leben bekannt geworden, so deutlich ergiebt, dass die Familie unseres Tonmeisters schon lange vor ihm eine geachtete, in der Kirchenmusik eingebürgerte gewesen, dass sie in ihre nähere und fernere Verwandtschaft nur Personen zog, welche ihrer Kunst ergeben waren, dass ihr aber auch, wie wir aus den vorstehenden Briefen ersehen, ein gewisser Bildungsgrad eigen war, der zu jener Zeit jedenfalls das durchschnittliche Maass der literarischen Befähigung der grossen Mehrzahl derjenigen überstieg, welche in ihren bürgerlichen Verhältnissen auf gleicher Stufe standen. Es waren eben keine gewöhnlichen Musikanten, aus deren Mitte Sebastian Bach hervorgegangen ist.

Seine oben genannten drei Söhne hatte Heinrich Bach natürlicherweise gleichfalls zu Organisten ausgebildet. Der ältere, Johann Christoph, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643, gestorben am 31. März 1703, wurde Organist in Eisenach. Er kann als ein merkwürdiger Vorgänger seines berühmten Neffen betrachtet werden.*) Denn er war unbestritten einer der grössesten Orgelspieler und Contrapunktisten seiner Zeit. Seine Fertigkeit auf der Orgel und auf dem Clavier soll ausserordentlich gewesen sein. Er soll niemals mit weniger als fünf Realstimmen gespielt haben. Unter seinen leider meist verschollenen Compositionen, welche sehr gerühmt worden, sollen sich die fünfstimmigen Kirchenstücke besonders ausgezeichnet haben. Er setzte, wie später Sebastian, gern vollstimmig. In der Königl. Bibliothek zu Berlin befindet sich von ihm eine Motette mit zweiundzwanzig Stimmen: „Es erhub sich ein Streit".**) Auch hat man von ihm eine, in zwölf obligaten Stimmen componirte Hochzeits-Musik: „Meine Freundin, wie

---

*) C. Ph. E. Bach hat zu seinem Namen in der Genealogie der Bach'schen Familie den eigenhändigen Zusatz gemacht: „Dies ist der grosse und ausdrückende Componist."

**) Philipp Emanuel Bach schreibt über dieses Stück an Forkel . . (Orig. in der K. Bibliothek zu Berlin).

Hamburg den 20. Sept. 73.

Liebster Freund,

Für die gütigst mir gesandten 4 Ducaten danke Ich Ihnen verbundenst.

Hierbey habe ich das Vergnügen, Ihnen etwas aus meinem alten Bachischen Archiv's zu überschicken, nehmlich 2 Stücke von dem braven Joh. Christoph, und von dessen braven Bruder Joh. Michel Bach, meinem seel. Grossvater mütterlicher Seits. Ich bitte, sie gelegentlich mir, NB. gut conservirt, weil sie etwas mürbe sind, wieder zu schicken. Das 22stimmige Stück ist ein Meisterstück. Mein seeliger Vater hat es einmal in Leipzig in der Kirche aufgeführt, alles ist über

bist Du so schön!“ gekannt. Der zu jener Zeit sogenannte galante Styl war ihm nicht fremd. Vielleicht war er der Erste, der es gewagt hat, die übermässige Sexte anzuwenden. Mindestens findet sich diese in einer von ihm um das Jahr 1680 componirten Motette vor. In seinen Compositionen zeigte er Kraft des harmonischen Ausdrucks, überraschende Modulation und reiche fliessende Melodie. Er soll ungemein viel geschrieben haben und seine Compositionen sind noch bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts vielfach aufgeführt worden. Möglicherweise gehört jene schöne, vielfach auch Sebastian Bach zugeschriebene 2chörige Motette: „Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn“, ihm an.*)

Johann Christoph war bereits in seinem 22. Jahre (1665) Hof-Organist zu Eisenach, eine Stelle, der er bis zu seinem Tode, 38 Jahre lang, mit Ruhm und

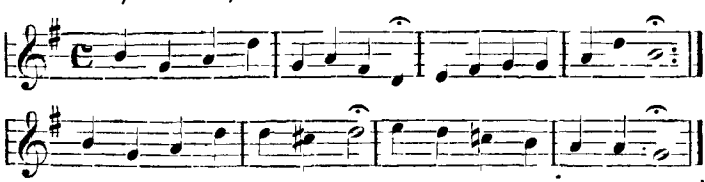
---

den Effect erstaunet. Hier habe ich nicht Sänger genug, ausserdem würde ich es gern einmal aufführen etc. etc.

Das Berliner Musikal. Wochenblatt von 1793 (S. 65 Nro. IX) sagt ferner: Von Johann Christoph Bach hatte C. Ph. E. Bach ein fünfstimmiges Kirchenstück, das von grosser Kraft und Kühnheit ist. Es ist 1676 gemacht. E. Bach hat eine vollständige Orchester-Begleitung dazu gesetzt und es in Hamburg mit mehreren Pausen von diesem seinen Ahnherrn, den er hoch verehrte, öfters aufführen lassen.

Choräle von demselben Meister werden noch jetzt gesungen. So enthält das Choralbuch von A. W. Bach, Berlin 1830, folgenden Choral von ihm mit der Jahreszahl 1680.

Komm, o komm, du Geist des Lebens.



*) Ueber Michael und Christoph Bach's Compositionen. Siehe Spitta: Johann Seb. Bach I. S. 40 ff.

Ehren, wenn auch nur mit geringem Lohn, vorgestanden hat.

Sein Leben war ein Leben der Sorge und Dürftigkeit.

Ein in dem Pfarr-Archiv zu Eisenach aufbewahrtes Actenheft (Organisten betr.), auf welches bei Gelegenheit der Nachrichten über Ambrosius Bach, den Vater Sebastian's, noch einmal zurückgewiesen werden wird, giebt hierüber merkwürdige Aufschlüsse. Es möge erlaubt sein, dieserhalb auf die in Th. IV unter Nro. 1 abgedruckten 15 Actenstücke Bezug zu nehmen, welche sämmtlich die dienstlichen und persönlichen Verhältnisse J. Chr. Bach's behandeln und unter denen vor Allem das Ober-Consistorial-Rescript vom 3. September 1693 (Nro. 9) von Interesse ist, weil dasselbe, der abweisenden Haltung des Stadtraths zu Eisenach gegenüber, ausdrücklich die bekannte Dürftigkeit J. Ch. Bach's hervorhebt. Es geht ferner aus dem unter Nro. 1, 2, 6 und 14 abgedruckten, zum Theil etwas langathmigen und überausführlichen Gesuchen des grossen Künstlers hervor, wie sehr es ihm daran gelegen gewesen ist, auch von den geringsten Einnahme-Quellen so wenig als möglich zu verlieren. Aus diesen im Uebrigen von einer nicht gewöhnlichen Bildung, von vieler Gewandtheit und einem gewissen advocatischen Geschick zeugenden Memorialien leuchtet durchweg die grosse Noth hervor, in der er sich bewegt haben muss, und die es ihm schwer machte, den dringendsten Anforderungen gerecht werden zu können, welche die Erhaltung seiner Familie erforderte. Wir sehen hingegen, wie der Rath zu Eisenach, ohne je ein Bewusstsein von der künstlerischen Grösse seines Organisten laut werden zu lassen, in seinen Berichten (Nro. 4 und 7) wiederholt darauf hinweist, „dass auch bei geringer Besoldung (Christoph Bach erhielt 116 Thlr. 1 Gr. 6 Pf. Gehalt, 2 Malter Korn und die vielbeschnittenen Brautmess-

Gebühren)*) jedweder Vater durch gutes Haushalten seine Kinder zu erziehen schuldig sei", wobei er zwar zu verstehen giebt, dass der Organist Bach keinen geordneten Haushalt geführt habe, diese Andeutung aber keineswegs irgendwie näher begründet.

Die Regierung, das Ober-Consistorium und der Landesherr selbst verwendeten sich vielfach für ihn, insbesondere um ihm zu einer freien Wohnung oder zu einem eigenen Hause zu verhelfen. Es scheint daher, dass man in den höheren Kreisen seinen Werth besser zu schätzen gewusst habe, als in dem ihm unmittelbar vorgesetzten Rathe zu Eisenach, der in dem armen, mit seinen Gesuchen stets wiederkehrenden Organisten wohl nur den unbequemen Supplicanten gesehen haben mag. Freilich hatte der Rath auch aus praktischer Kenntniss der Verhältnisse dafür gesorgt, dass die dortigen Organisten sich neben vielem Anderen auch

---

*) Verzeichniss der Besoldung des hiesigen (Eisenacher) Organisten, wie solche vor izo demselben gereicht wird (aus dem Jahre 1703 nach J. Chr. Bach's Tode).

51 Thlr. cour. aus der Procuratur des Kirch-Kastens und zwar
34 Thlr. 10 Gr. 10 Pf. aus der Collectur,
16 „ 10 „ 2 „ vom Schatz Pauli et Thomae durch Anweisung,
2 Malter Korn Eisenacher Gemäss.

7 Thlr. 10 Gr. 1 Pf. cour. aus der Kirche St. Anna, welche auf E. E. Raths Cämmerey verwiesen wurden.

12 „ — „ — „ aus der Raths Cämmerey wegen der Orgel zu St. Nicolai.

36 „ 12 „ — „ oder 32 Thlr. cour. an addition und Haus-Zins aus der Credit-Cassa.

9 „ — „ — „ oder 12 Thlr. My. v. d. Kastenschreiber, nehml.

116 Thlr. 1 Gr. 6 Pf. cour.

4 Thlr. 12 Gr. aus dem Gotteskasten.
1 „ 11 „ aus dem Legate .....
6 „ — „ addition aus dem Ottenberg-Legate.

Acta des Pfarr-Archivs zu Eisenach. Organisten betr. B. XXV. 1670—1756.

eidlich verpflichten mussten (Nro. 15), „sich an ihrer Besoldung genügen zu lassen".

Fast wie ein Hohn klingt es, dass derselbe J. Chr. Bach, der im Stande war, eine Hochzeits-Musik mit 12 selbstständigen Stimmen zu setzen, sich sein Leben hindurch damit abquälen musste, um zu den ihm vocationsmässig gebührenden geringen Hochzeits-Geldern zu gelangen.

Ungeachtet der ablehnenden Haltung des Raths hatte ihm das Wohlwollen der Regierung das alte Münzhaus zu Eisenach zur Wohnung eingeräumt (cf. den Revers Nro. 10). So war der Wohnungsnoth vom Jahre 1696 ab für einige Zeit abgeholfen, — nicht für immer. Denn im Jahre 1700 war das Haus zurückgezogen worden (Nro. 12) und es begannen die Schwierigkeiten von Neuem.

Was hätte dieser, in aller Einfachheit und Dürftigkeit so merkwürdige Mann leisten können, wenn glücklichere Verhältnisse seinen Geist emporgezogen hätten, statt ihn niederzudrücken. So liefert sein ärmliches Leben nur den Beweis, wie viel Schönes und Grosses in den Vorfahren J. S. Bach's verloren gegangen sein mag, weil sie eben nichts weiter sein wollten, als Organisten im Thüringer Lande. Was wäre aus Sebastian Bach selbst geworden, wenn er auf ihren Wegen hätte weiter wandeln wollen? Johann Christophs Leichen-Rede bewegte sich wohl mit Rücksicht auf seinen Kampf mit Sorgen und Dürftigkeit über den Text: Das Haupt, die Hände und die Füsse sind froh, dass nun das Ende der Arbeit kommen sei.*)

Gerber, indem er hervorhebt, dass dieser ausgezeichnete Mann seinem Zeitalter so unbekannt geblieben sei, meint, dass er, zufrieden mit seinem Loose, dem vertrauten Umgange mit seiner Kunst und mit dem treuherzigen Händedruck, mit dem seine Mit-

*) Gerber, Tonkünstler-Lexicon 1812. I. 216.

bürger ihm ihre Achtung und Liebe bewiesen, nichts geahnet habe von dem flüchtigen Ruhme, den die grosse Welt ihm hätte bieten können. Wohl mag dies letztere richtig gewesen sein. Dass aber Joh. Christoph Bach mit seinem Loose zufrieden gewesen wäre, ergeben die mitgetheilten Actenstücke nicht. Wo Dürftigkeit, Sorge und wirkliche Noth in das Leben, und seien dessen Ansprüche noch so bescheiden, so tief eingreifen, da kann keine Zufriedenheit wohnen.

Johann Christoph Bach hinterliess sechs Söhne, von denen vier Musiker waren, nämlich:

Johann Nicolaus, geb. am 10. Oktober 1669 bis 1740, wurde 1695 Organist zu Jena und war als Anfertiger vorzüglicher Klaviere bekannt;*)

Johann Christoph, der als Klavierlehrer in Hamburg, Erfurt, Rotterdam und zuletzt in England lebte;

Johann Friedrich, Organist an der St. Blasius-Kirche zu Mühlhausen, J. Sebastian's Nachfolger daselbst, welcher 1731 starb und ein starker Trunkenbold gewesen sein soll, und

Johann Michael, welcher Orgelbauer war. Man weiss von ihm nur, dass er nach Schweden ging;

Johann Christoph's Bruder, Heinrich Bach's zweiter Sohn, Johann Michael, ist für die Geschichte Sebastian Bach's deshalb von besonderem Interesse,

*) Des Vaters Stelle wurde im Jahre 1703 zunächst dem Joh. Nicolaus Bach zu Jena angeboten, auf dessen Verwendung aber dessen jüngerem Bruder Johann Bernhard, bis dahin Organist an der St. Catharinen-Kirche zu Magdeburg, übertragen.

Dieser starb 1749 und es wurde sein Sohn Joh. Ernst, der bereits Substitut des Vaters gewesen war, Organist. Im Jahre 1756 wurde dieser zum Kapellmeister des Herzogs zu Sachsen ernannt, behielt aber die Organisten-Stelle bei.

Ihm folgte 1777 sein Sohn Johann Georg, der Hof-Advocat war und dies Amt neben dem Organisten-Dienst ebenfalls beibehielt.

So blieb der letztere durch vier Generationen in den Händen derselben Familie.

weil dessen hinterlassene Tochter Maria Barbara Sebastian's erste Frau gewesen, mit welcher er seine berühmten Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel erzeugt hat.

Dieser Johann Michael Bach, im Jahre 1648 geboren, war, wie alle Glieder seiner Familie, ein vortrefflicher Musiker. Er folgte dem ausgezeichneten Orgelspieler Johann Effler, welcher als Nachfolger Johann Bach's an die Predigerkirche zu Erfurt berufen wurde, in dessen Organistendienst zu Gehren.

Sein Berufungs-Schreiben ist uns aufbewahrt und lautet:

„An den Gräffl. Gemeinschafts Rath und Ambtmann zu Gehren.

Nachdem der gewesene Organist zum Gehren, Johann Effler, seinen Dienst resigniret und solchen schon vor etzlichen Wochen wirklich verlassen, So haben die Durchl. und Hochgeboren Unsre Hochgräffl. gnädigen Herrschaften und Vormundschaft zu Sondershausen, welche diesen erledigten Dienst wiederumb zu ersetzen, der gewöhnlichen Ordnung nach zukommt, gnädig verwilliget, dass Johann Michael Bach darzu befördert werden möge. Ihr wollet derowegen verfügen, dass er auf morgenden Sonntag zur gewöhnlichen Probe fürgestellet, des Pfarrers und Substituti, wie auch des Raths und der Gemeinde erclärung darüber vernommen, selbige in's Consistorium anhero eingeschicket, auch darauf der Vocation und Confirmation halber fernere Verordnung erwartet werde.

Datum den 4. 8^{bris} año 1673.

Gräffl. Schwarzb. ins Ambts Gehren verordnete Praeses und Consistoriales zu Arnstadt."

Am 5. Oktober 1673 fand die Probe statt. Der persönliche Eindruck des Candidaten scheint ein günstiger gewesen zu sein. Dies geht mindestens aus dem

über die Probe erstatteten hier folgenden Berichte hervor:

„Hoch Edele und Wohl Ehrwürdige, Grossachtbare und Hochgelahrte Herren etc. etc.

Ew. Herrlichkeiten etc. ist ohne mein Erinnern bewusst, wassmassen von 8 Tagen Domini 19 Trinitatis Johann Michael Bach von Arnstadt zum Organistendienst anher nach Gehren vorstellig gemacht, und seine proba zu schlagen angewiesen worden. Nachdem dann noch bemerkten Tages sowohl der H. Pfarrer substitutus alss die Verordneten des Raths allhier wegen des Praesentati Person, Kunst und abgelegten Probe sich erkläret, dass sie an derselben nichts zu desiteriren, sondern sagten vielmehr gnädigst und gnädiger Fürstl. und Gräffl. Herrschaft unterthänigsten und unterthänigen gehorsamsten Dank, dass Sie diese Gemeinde und Kirche mit einem stillen eingezogenen Kunsterfahrnen Subjecto versehen wollen, Sonderlich haben die Rathsmeister auf heutiges beschehenes Zureden sich erbothen zu der ordinar Besoldung, welche der Organiste allhier aus dem Fleck Gehren überkommen, auch die 10 fl. addition, so dem abgezogenen Organisten seines Fleisses und meriten halber zugewendet, Ihm dem neuen Organisten ebenmässig dergestallt zu verwilligen, und künftig zu reichen, dass so lange Er bey diesem Dienste verharren würde, dieselbe nicht allein vor seine Ufwartung in der Kirche, sondern auch als Gemeiner Schreiber ihres Fleckens jährlich zu gewarten haben.

Datum Gehren, d. 13. 8bris 1673.

Ew. Hoch Edel. Herrlichk. Dienstschuldiger
Laurentius Andreas Roth mpp."

Diesen günstigen Eindruck scheint sich Johann Michael Bach, der hienach auch als Gemeinde-Schreiber zu fungiren hatte, erhalten zu haben. Seine natürlicherweise nicht allzu reichliche Besoldung in diesem Dienste hat er folgendermaassen nachgewiesen:

„An den Gräffl. Schwarzburgischen Cammerrath
Günther Wetzing zu Arnstadt.
Hoch Edler, Vester und Hochgelahrter, insonders HochgeEhrtester Patron,

Wass uf gnädigen Befehl des Hochgebohrnen etc. etc. unseres Gnädigen Graffens und Herres Ew. Hoch Edel Excellenz wegen meiner allhiesigen Besoldung, jüngsthin an mich gelangen lassen, solches habe aus Dero Geehrtesten mit mehrern ersehen. Gleichwie nun Ihre Hochgräffl. Gnaden ich in unterthänigstem Gehorsam hierinne folge zu leisten pflichtig, also habe das erlangte Salarium aufgezeichnet, und habens gehorsamlich einschicken und Ew. Hoch-Edel Excellenz meine Wenigkeit zu Dero hohen affection fernerweit recomandiren sollen, alss der lebenslang verharet,

Gehren, den 15. Novbr. 1686.

Ew. Hoch Edeln Excellenz
dienstgehorsamster
Johann Michael Bach mpp.“

Das Verzeichniss des Dienst-Einkommens der Organistenstelle zu Gehren aber besagt:

„Die Organisten Besoldung zum Gehren besteht auss folgenden Posten:

59 fl. aus der Gemeinde, 5 fl. aus dem Gotteshause, 4½ fl. Rechnungsgeld, 3½ fl. Ohm Gebühren, 3½ Eymer Bier an Fasskannen, 6 Clafftern Holtz aus der Gemeinde, 12 Clafftern von Gnädiger Herrschaft, ¼ Eymer Kofend, ½ Maas Trabern von einem jedweden Bier, welches ausgeschenket wird, 9 Maass Gerste Zehendfrei zu brauen, ½ Acker Orthland zu gebrauchen und Freye Wohnung.

Solchergestalt waren die Einkünfte, mit denen Johann Michael seine Familie zu ernähren hatte, welche aus seiner Frau, „weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemann von Arnstadt zweiten Tochter“ und aus vier bei seinem Tode noch unversorgten Töchtern

bestand; Söhne hatte er nicht hinterlassen. Seine Kinder waren:

Friedalena Margaretha, geb. im Jahre 1675,
Anna Dorothea, geb. 1677,
Barbara Catharina, geb. den 13. December 1679, (S. Bach's erste Frau),
Maria Sophia, geb. 1682,
Maria Barbara, geb. 1684,
Gottfried, geb. den 20. März 1690, gest. im Jahre 1691.

Des letzteren Pathe war J. Christoph Bach, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt, dessen weiterhin Erwähnung geschehen wird.

Johann Michael Bach starb am Himmelfahrtstage des Jahres 1694, wie das Kirchenbuch ergiebt in einem Alter von 46 Jahren, 3 Wochen und 1 Tag. Er ist am 19. Mai desselben Jahres begraben worden.

Er war als ächter Bach ein fleissiger Componist, Contrapunktist im strengen Styl, von dem noch einige Motetten, insbesondere eine zweichörige, mit acht Realstimmen, bekannt sind, und der viele Klavier-Sachen, besonders Sonaten, geschrieben hat.

Gerber besass von ihm, wie wir weiter unten sehen werden, eine grosse Anzahl von fugirten und figurirten Choral-Vorspielen, die er mit besonderer Anerkennung hervorhebt.

Des dritten der Enkel des Urvaters Veit Bach, Christoph, ist oben bereits Erwähnung gethan. Das Geschick hatte ihn zum Grossvater des merkwürdigen Tonsetzers bestimmt, dessen Andenken dies Werk gewidmet ist. Denn von seinen drei Söhnen

Georg Christoph, geboren 1641, gestorben 1697,
Johann Ambrosius, geboren 1645, gestorben 1695,
Johann Christoph, geboren 1645, gestorben 1694,

von denen die beiden letzteren Zwillingsbrüder waren, hat J. Ambrosius dem grossen Tonmeister das Leben gegeben.

Dieser Johann Ambrosius, Johann Sebastian's Vater, war Hof- und Stadt-Musikus zu Eisenach und wie sein Oheim Johann Bach, mit einer Elisabeth Lämmerhirt, gleichfalls der Tochter eines Rathsverwandten Valentin Lämmerhirt aus Erfurt, vermählt, mit der er in allem acht Kinder hatte. Drei Söhne haben ihn überlebt, nehmlich ausser Johann Sebastian:

Johann Christoph, geboren 1671,

Johann Jacob, geboren zu Eisenach 1682.

Dieser letztere hatte „bei seines Vaters Successore die Stadtpfeiferkunst erlernt", und war dann im Jahre 1704 als Hautboist in Schwedische Dienste getreten. „Hatte die Fatalität, mit seinem gnädigsten Könige Carolo XII. nach der unglücklichen Pultawa'schen Bataille das türkische Bender zu erreichen. Allwo er in die 8 bis 9 Jahre lang seinem Könige ausgehalten; und sodann ein Jahr vor des Königs retour die Gnade genossen, als Königlicher Hof- und Kammer-Musikus nach Stockholm in Ruhe zu gehen."

Die Chronik meldet von ihm ferner: „Von Bender ist er nach Constantinopel gereiset und hat da von dem berühmten Flötenisten Buffardin, welcher mit einem französischen Gesandten dorthin gekommen war, Lektion auf der Flöte genommen. Diese Nachricht gab Buffardin selbst, wie er einstens bei J. S. Bach in Leipzig war."

Von Johann Ambrosius Leben hat uns die Chronik nur wenig aufbewahrt. Etwas mehr weiss man von seinem Zwillingsbruder, dem Hof- und Stadt-Musikus Johann Christoph Bach in Arnstadt.

Die Nachrichten, welche uns aus dessen Leben erhalten sind, sind besonders eigenthümlicher Natur und für die Geschichte der Vorfahren Sebastian Bach's von hohem Werth.

Spitta (S. 157 ff.) weist nach, dass Christoph Bach, im Jahre 1673 wegen eines Verhältnisses mit einer

Anna Kunigunde Wienerin vor das Arnstädter Consistorium geladen, in Gefahr war, sich gegen seinen Willen verheirathen zu müssen, und dass sein energischer Charakter ihn hievor bewahrt hat.

Das Archiv des Stadt-Raths zu Arnstadt enthält ein Actenstück,*) welches, im Wesentlichen nur einige specielle Fälle behandelnd, uns doch in seinem Zusammenhange mit dem, was sonst aus dem Leben und Treiben der grossen Musiker-Familie Bach bekannt geworden ist, einen ziemlich freien Blick in die Verhältnisse jener Zeit thun lässt.

Wir erfahren daraus (fol. 1) zunächst, wie zu jener Zeit (im August 1669) der Herr Bürgermeister Struppert den Joh. Christoph Bach durch seinen Sohn, auf dessen Hochzeit aufzuwarten ansprechen lassen, dass Bach desshalber auch nacher Erfurth an seinen Bruder Ambrosium (Joh. Sebastian's Vater) und einen Vetter Bachen habe schreiben sollen, er aber solches zu thun Bedenken getragen, dass indess ohnerachtet seines Absagens Mehrgedachter Herr Bürgermeister seinen Sohn dahin nacher Erfurt abgeschicket, um gedachten seinen Bruder und Vetter zur Hochzeit einzuladen, da sie dann auch ihren andren dahmahligen Verrichtungen abgebrochen, und dem Herrn Bürgermeister gewillfahrt hätten. Nach ihrer anhero Kunfft aber (sagt das Schriftstück weiter) haben wir Uns alle insgesambt der gestalt unterredet und verglichen, alles geld, was uf der Hochzeit verdienet wurde in eine massam zu conferiren und hernach pro quotam zu distribuiren. Alss nun den letzten Hochzeittag, alss Donnerstag, wir Bachen, von Hrn. Burgm. Strupperten alleine dahero, weil er nicht ge-

*) „Nro. 35." Johann Christoph Bach, Hoff Musicant allhier Contra Heinrich Gräsern auch allhier. 1675. it. die sämmtlichen Bachen allhier und zu Erfurth contra Gräsern.

meinet uf solchen letzteren tag viel Hochzeit-Gäste zu haben, auch nicht gebräuchlich, ufzuwarten ersuchet worden, welches wir auch gethan, begehrete auch öfters gedachter Hr. Burgm. die hiesigen Musikanten, alss Gräsern, etc. durchaus nicht, weil sie es nicht danach gemacht hatten, und dann ich folgenden Freitags darauff mit Gräsern, der das verdiente Hochzeits-Geld bey sich gehabt mit einem Brieflein wegen desselben Vertheilung ersuchen lassen, ist mir danach durch den Haussmann, allhier auf dem Schlosse, welchen er an mich abgeschickt, diese Antwort worden, wenn nehmlich ich das Geld, welches Ich mit meinem Bruder und Vetter auf dem letzten Hochzeitstag als Donnerstag verdienet (damit es alles zusammen käme) hergeben wollte, sodann wollte Er mir, meinem Bruder und Vetter die gehörige undt verdiente Portion schicken, sonsten aber keineswegs; darbey aber auch dieses durch gedachten Haussmann sagen lassen; wenn wir das Geld, das wir am Donnerstag verdienet hätten, nicht hergeben wollten, so wollte Er, Gräser, uf die herumbliegenden Städte, alss Leipzig und Naumburg an die Musicanten schreiben, und Uns, Bachen, desshalber untüchtig und zu Schelmen machen lassen, welche grobe unverantwortliche injurien Ich, mein Bruder und Vetter heftig zu gemüthe gezogen, ziehen sie auch nöch dahin, Gelanget Demnach an Ew. Magnif. und Hochgelahrte Herrlichkeit mein unterthänigs gehorsames Bitten, Hochgünstig zu geruhen, uns und Uns beyderseits, ob wir das Geld, welches wir uf den Donnerstag allein verdienet, mit Gräsern und seinen Mit-Gesellen, zugleich zu vertheilen schuldig sind? Auss ein ander zu setzen, Gräsern aber als groben Jnjurianten wegen seiner ausgegossnen injurien guten Beweiss, damit Er zu anderen Zeiten von dergleichen Worten still schweigen muss, geben wollen, solches werde mit unterthänigen gehorsamen Diensten äusserster Begehren-

heit nach jeder Zeit zu verschulden wissen, Datum Arnstadt den 12. August, Anno 1669.

Ew. WohlEdle Magnif. undt Hochgelahrte Herrlichk.

unterthäniger

gehorsamer

Johann Christoph Bach.

Diese Klage wurde wohl auf mündlichem Wege verglichen. Indess der Verklagte, Heinrich Gräser, seines Handwerks ein Maurer und nebenbei Stadt-Musicus zu Arnstadt, schien ein abgesagter Feind und dabei ein unglücklicher Concurrent des Hof-Musicus Bach gewesen zu sein. Denn es folgen aus den Jahren 1675, 1676 und 1677 zahlreiche Beschwerdeschriften desselben wider ihn, welche im Wesentlichen stets dasselbe enthalten, von denen aber, ihrer Eigenthümlichkeit willen, die erste in den Anhängen Band IV. unter Nro. 2 ihren Platz finden mag.

Wenn dieselbe an sich ein nicht eben erbauliches Bild des Hofmusicus Bach entwirft, so wird dies in der Folge noch mehrfach vervollständigt. Denn wir lesen fol. 15 der Acten: „Bach, der Niemand Nichtz giebt, als dass er das pflaster in der Stadt hin und her trit, Und hauet Uns arme Leuthe bei Männiglichen zur Bank", und wir erfahren ferner fol. 22 ibid.: dass „Unter 1000 Musicanten man Keinen trotzigeren, auffgeblas$neren Menschen finden wird, als diesen Bachen, die Grosstrotzige Falschheit Klotzet ihme aus den Augen hervor".

Alle diese Aeusserungen haben für die Geschichte J. S. Bach's deshalb ein gewisses Interesse, weil, wie man später sehen wird, der Vater desselben, Ambrosius, mit Christoph Bach im Aeusseren, in Sitten und im Wesen die überraschendste Aehnlichkeit hatte.

Aber nicht allein Joh. Christoph's Person, auch seine Musik wird angegriffen (fol. 22 verso). „Denn er anderswo Gar vornehme auffwarttung Gehabt, da ist sein

gefiedel Nur das fliegen Gewedel genennet worden. Alsdann haben Andre hergemusst zum auffwartten, die sind dann lieb und werth gehalten worden. Bach stehe auch aus, was andre Erliche Menschen müssen ausstehen."*) Uebrigens fügt er (fol. 39) hinzu: „Ja, wo Bachen wohnen ist Nichtz als Hader und Zank."

Einen solchen Zank hatte Gräser seinerseits im Jahre 1677 begonnen und dadurch einen wahrhaft vernichtenden Sturm der Familie Bach in ihrer Gesammtheit gegen sich heraufbeschworen.

Wir finden nehmlich in dem bezeichneten Actenstück folgende Klage:

„Hochgräfl. Schwartzburgischer HochVerordneter Herr Cantzler und Rathe,
HochEdle, Gestrenge, Vest und Hochgelarte
Hochgeeerte gebietende Herrn.

Ew. Magn. und Herrl. Können Wir in Unterthänig Keit Klagend nicht verhalten, Welcher gestalt Heinrich Gräser zu Arnstadt Unss sämbtl. zu injuriren und bösslicher Weisse zu traduciren öfters sich gelüsten lassen, ja noch Kurtz verWichen vor ungefähr 6 Wochen, alss 2 frembde gesellen bey ihm gewesen, hat er sich höchst freventlich mit diesen Wordten herauss gelassen: Es sind die Bacche Keine ehrliche Stadt Pfeiffer, wie sie sich ausgeben, haben ihre Tage bey Keinem ehrlichen Kerl gelernet, auch ihre Eltern nicht, sondern es sind nur solche Leuthe, die andern ehrlichen Leuthen ihr Brodt abstehlen, ihrer Ehre berauben, ja umb Haab und Guth zu bringen suchen. Ich bin eine Zeit lang aussen gewesen, habe ihnen ihr lob gewiesen hin und wieder, thue es auch noch, und will es auch hinführo

*) Gräser klagt nehmlich darüber, dass er seit seiner Anstellung 11 Trauerfälle in HochGräfl. Herrschaft habe ausstehen müssen, wo nicht habe Musik gemacht werden dürfen, während Bach keinen solchen Trauerfall ausgestanden habe.

thun, so ich das Leben habe, wo ich gewesen bin, soll Keiner Von Denen gesellen, die bey ihnen gelernet haben, ehrlich gelitten, sondern alss schelme und Diebe auffgetrieben werden, ich wolte mich glückseelig schätzen, wenn ich einen solchen Gesellen in mein Hauss bekommen sollte, arm und bein wollte ich ihm entzwey schlagen, wo sie auch hin Kommen Werden alle ehrliche Stadt-Pfeiffer sie alss Pfuscher und schelme erclären, Diese sind alle des Gräsers eignen Wortte gewesen, Welches denn nicht allein Höchststrafbare Injurien, so unss sämbtl. und unsern ehrlichen nahmen, nicht alleine coucerniren, sondern auch unsre Wohlfahrt hemmen, In dem diejenigen, so bey unss gelernet und lohss gezehlet sind, von andern schimpf haben und nicht passieret werden wollen, Ja auch Jemand seyn Kind bey unss lernen zu lassen hinfiro grosses Bedenken tragen werde. Wann dann nicht alleine unsere eltern die Vor diesen alss ehrliche Stadt-Pfeiffer, sowohl in Erffurt alss Arnstadt gewesen, ehrlich gelernet, und zum Theil in dem Kayserl. allergnädigst verliehenen Privilegio mit Nahmen zu finden sind, wir auch es von ihnen gleicher gestalt begriffen, und ohne eintzigen ruhm zu melden, Gräsern in dieser Kunst nichts nachzugeben verhoffen, und dahero unss diese gröbliche und Höchst straffbare Injurien sehr zu gemüthe ziehen, auch solche rechtmässiger Weise zu vindiciren bedacht sind, alss ergehet an Ew. M. und Herrl. unsre unterthänige Bitte, ob erwähntem Gräser zur ungewundnen AntWort anzuhalten und nach dero erfolg im rechten zu erkennen, dass Er unss in allem Zu viel gethan, dahero einen öffentlichen Wiederruff zu thun und schriftlichen revers zu ertheilen schuldig, hernechst ihn, andere dergl. bosshafften injurianten zum abschew, mit Lands Ver-Weisung oder thurn straffe zu belegen, wie nicht weniger Zu ersetzung aller uncosten anhalten zu lassen, Welches und Wass sonsten Diessfalss am bestendig-

sten zu bitten gewesen, wollen wir gesucht und das nobilissimum judicis officium pro justitiae administratione bestens imploriret haben, alzeit verbleibendt, Ew. Magn. und Herrl.

Datum Erffurth
den 6 Februar 1677.

Unterthänige
Heinrich Bach, Musici u. org. manupropr.
Johann Christoph Bach,
Johann Egidy Bach,
Johann Nicolaus Bach,*)
Johann Günther Bach.

Diesen fünf Bachen, unter denen wir als dem Senior der Familie, dem alten Heinrich Bach, wieder begegnen, war im Laufe des Processes noch ein sechster, der Raths-Musicant Johann Christian Bach (gleichfalls Christoph Bach's zu Eisenach Sohn) beigetreten.

Man wird sich nun aus den oben mitgetheilten Proben der Gräser'schen Vielschreiberei denken können, dass dieser es an weitläufigen Deductionen, an Ausflüchten und Winkelzügen nicht hat fehlen lassen, welche vornehmlich darauf hinausgingen, die Competenz des Gerichts zu Arnstadt zu bestreiten.

Am 26. Juli desselben Jahres wurde denn aber doch die Sache mit ihm dahin verglichen, dass er den Bachen „eine christliche Erklärung, jedoch seiner Ehre ohnbeschadet, gethan, Sie insgesambt vor ehrliche Statt-Pfeiffer und Musicanten erkandt und auch mit einem gerichtlichen Handschlag bezeuget auch mit dem seinigen caviret, Cläger fürohin nicht ferner zu injuriren oder zu traduciren. Wenn denn solcher gestalt diese Sache jedoch mit dem Masse ufgehoben worden, dass wofern er abermahls schelten würde, dass Vorige mit dem künftigen zum höchsten abgestrafet, gerechtfertiget und dessfals hiedurch keines weges ufge-

*) Christoph Bach's zu Eisenach Sohn.

hoben, hingegen aber auch Ihme kein Leid von Klägern angethan, noch ertwa ihnen mit Worten oder Werken bei höchster strafe angetastettet werden solle, als ist beider theils zu ihrer nachricht und umb mehrerer observanz und friedens Willen dieser Erlass mit dem Gräfl. Canzley-decret in duplo aussgefertiget worden."

Aus einem andern Actenstücke des Raths zu Arnstadt „Johann Chr. Bach wegen fremder Musicanten so George Gräser auf seiner Hochzeit gehalten," (87) ersehen wir, dass auch späterhin (1675 bis 1693) derselbe Joh. Christ. Bach vielfach zu kämpfen hatte gegen Pfuscher, die nach damaligen Begriffen in seine Rechte und in sein Gewerbe übergriffen, und bei Hochzeiten und Kindtaufen Musik machten, „da indessen Er Bach und dessen Gesellen und Jungen*) müssig gehen und zusehen müssen. Nun were Hochlöbl. Regierung mehr alss zu wohl bekannt, wie Er wegen der Kirchen-Music und des Thurms abblasen**) seine Gesellen und Jungen bey dieser ohnedem schweren Zeit halten müsse, seine Besoldung zu deren unterhaltung bei Weitem nicht hinlänlgich, wenn ihm nun auch die ufwartung durch die Pfuscher sollte weggenommen werden, welche doch alle andre Handwerke und Handthierungen hätten,***) so könnte er unmöglich weder Gesellen noch Jungen erhalten."

---

*) Gerichtl. Verhandl. vom 14. Febr. 1693. fol. 5.

**) Wie über das Abblasen vom Schlossthurm in künstlerischer Beziehung gedacht wurde, sagt uns Heinrich Gräser fol. 27 des zuerst genannten Actenstücks. „Wenn meiner Wenigkeit die Vollmacht Alleine gegeben wehre wegen des Abblassens, so wolt ich mein bestes thun (wie Vor dessen auch Geschehn ist) das es Hallen Knallen und Schallen soll."

***) Fol. 16. l. c. unterm 17. Januar 1693 sagt er, „dass Jener Einer seines Handwerks ein Tuchmacher, der andre aber neben seinem guten Fleischhauer-Handwerk ein Koch sei und stetigen Verdienst habe."

Mag man immerhin das Eingehen auf die hier mitgetheilten Details für überflüssig halten, so wird man doch nicht umhin können, anzuerkennen, dass sie die Zustände der Klasse von Musikern damaliger Zeit, denen die Vorfahren Bach's angehört haben, in besonders deutlicher Weise kennzeichnen.

Wir ersehen daraus, dass die Kirchen-Musik in Arnstadt, der eigentlichen Wiege des Bach'schen Geschlechts, durch das handwerksmässige Aufspielen bei Hochzeiten und Kindtaufen erhalten werden musste, und dass Brodneid und Habsucht unter dem Zwange des Zunftwesens und der Privilegien mehr als in den freieren Formen und Zuständen Erbitterung, Hader und Streit verursachten.

Für die Geschichte der Familie Bach im Besonderen aber ersehen wir, dass die Mittheilungen über die grosse Zahl der Bache im Thüringischen und in Sachsen, so wie über den genauen Zusammenhang derselben untereinander keineswegs übertrieben waren, sondern dass beides in ausgedehntestem Maasse bestanden hat. Die Familie hielt, wie wir dies auch noch in viel späterer Zeit aus dem oben abgedruckten Briefe C. Ph. E. Bach's vom Jahre 1775 erkennen können, auf ihre Ehre, auf ihre Vergangenheit und auf ihre Kunst, und es geht aus dem Mitgetheilten unzweideutig hervor, dass sie von dem Hofe und von den Behörden, so wie von dem Publikum, das ihrer bedurfte, den andern Musikern gegenüber um ihrer höher stehenden Leistungen willen bevorzugt wurde.

Es ist dieser Nachweis für die Beurtheilung der Bedingungen, unter denen J. S. Bach sein künstlerisches Leben begann und fortsetzte, keineswegs gleichgültig. Es zeigt klar und bestimmt, wie man seine Laufbahn in ihren ersten Stadien aufzufassen, und welche grosse Bedeutung es hat, dass er sich dem engen, nach vielen Seiten hin spiessbürgerlichen Standpunkte zu entwinden vermochte, in dem seine Vor-

gänger sich ihr Leben lang zu bewegen gehabt hatten; man erkennt ferner in seinen Vorgängern den Familien-Charakter, der offenbar nicht ohne Härten, nicht ohne Stolz und Rauhheit war, und dem man bei dem grossen Meister in entscheidenden Momenten seines Lebens wieder begegnet.

Aus den mitgetheilten Schriftstücken lernt man aber auch die Dienst-Einnahme eines, im Verhältniss gut gestellten Hof-Musicus jener Zeit kennen (30 Thlr. Geld, 11 Maass Frucht, 4 Klafter Holz, frei zu brauen und Freiheit von herrschaftlichen Abgaben), und erfährt nebenbei, dass Ambrosius Bach, Sebastian's Vater, im Jahre 1669 Stadt-Musicus in Erfurt war, wo er seine Frau Elisabeth, unsres grossen Meisters Mutter, kennen gelernt haben mag, während Joh. Christoph Bach noch zu jener Zeit wiederholt als ein lediger Mann bezeichnet wird.

Ambrosius Bach ist, wie ein in dem Pfarr-Archiv zu Eisenach befindliches Actenstück*) ergiebt, im Jahre 1772 dorthin „berufen und befördert worden", und hat dort ein ähnliches Leben zu führen gehabt, wie sein Zwillingsbruder zu Arnstadt.

Dies ergiebt sich deutlich aus einem in dem oben bezeichneten Actenstücke enthaltenen Schreiben an den Stadtrath zu Eisenach vom 2. April 1684:

> WohlEdle, WohlEhrenfaste, Gross und Vorachtbare, Hoch und WohlGelahrte Wohlweise Herr Burgermeister und Rath grossgebietende Herrn und Vornehme Förderer

Dieselben erinnern sich grossgn. dass ich nunmehro vor 12 Jahren zum Stadt-Pfeiffer-Dienst hieher be-

---

*) Organisten betr. und Canter, auch Stadtpfeiffer, 1670 bis 1756 B. XXV. B. 1.

Das Schreiben ebenso wie das späterhin mitgetheilte vom 21. April 1684 ist eigenhändig von J. A. Bach in fester, schöner Kanzleihand geschrieben und zeugt von einer unzweifelhaft überlegenen Bildung und Erziehung.

rufen und befördert worden, solchen Dienst auch biss Dato nach möglichkeit versehen, Dieweil mir aber aus nachfolgenden Ursachen denselben länger zubehalten schwer fallen will, Indem ich

1. mein Weib und 6 Kinder, so mir Gott in meinem Ehestande gegeben zu verpflegen habe,

Vors 2. muss ich Jedesmahl 3 Gesellen ohne die Lehrknaben wegen der Music halten, welches ein Jahr lang viel kostet,

3. fallen Jezuweilen Landestrauern ein, dadurch mir die accidentia wegen der Hochzeiten gantz entgehen, und mich mit den Meinigen von den Besoldungs-Geldern gar kümmerlich behelffen muss,

4tens erfolgen bey manchen Hochzeyten die verordneten Stimmgelder gar schlecht, denn ich von etlichen kaum die helfft, oder auch wohl gar nichts bekomme,

5. muss ich stets mit Bierfiedlern streit und Wiederwärtigkeit haben, dass man also bei so gestellten Sachen gantz ungedultig und verdrossen wird.

Nachdem ich nun nacher Erffurt unter die Musicalische Compagnie berufen, allwo ich keine Gesellen noch frembt Gesinde halten darff, und also mit den Meinigen viel sparsamer und vergnüglicher leben kann, also bin ich nechst Gott gäntzlich entschlossen, sobald Erffurt wegen der ausgestandnen Contagion wieder aufgethan wird, mich mit den Meinigen dahin zu wenden, Welches ich schuldigermassen Ew. WohlEdlen WohlEhrenf. gross und VorAchtb. Wohlweisen vorhero unterthänig hiedurch eröffnen und darnebst bitten wolle, zu desto besserer Fortkommung mich mit einem guten Abschied zu versehen und verhoffe, es werde mir grossgütigst verstattet werden, meine Dienste noch etliche Wochen biss zu meinem Abzuge zu verrichten.

Sage inzwischen unterthänig Dank, nicht allein vor die beschehene Beförderung, sondern auch dass

Sie mich bey solchem Dienst biss Dato gelassen und mir alle Hülffleistung grossgt. wiederfahren lassen, Welches ich die Zeit meines Lebens werde zu rühmen wissen, Und solches unterthänig zu Verschulden bin ich jederZeit willig und erbötig. Geben Eisenach den 2. Apr. Anno 1684.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv.
Gross und Vorachtb. Wohlw.
unterthäniger
Johann Ambrosig. Bach,
Statt-Pfeiffer.

Unterm 21. desselben Monats wiederholte Ambrosius dieses Gesuch.*)

Der Rath zu Eisenach fand sich jedoch nicht veranlasst, demselben zu entsprechen. Denn am 26. April 1684 schrieb er an den Rath zu Erfurth:

„Demselben mögen wir hiedurch freundnachbarlich nicht Verhalten, welchergestalt unss Unser bissheriger Statt-Haussmann und Stadt-Musicus Johann Ambrosius Bach gebührend zu vernehmen gegeben wie er anderweit von Unsre hochgeehrten Herrn in Dienste Verlanget undt Begehret worden, Nachdem nun be-

---

*) Unterthänig Memorial.

An E. Edl. WohlEhrenf. Rath allhier, Meinen gross. gebietenden HochgeEhrten Herrn und Vornehmen Patronen.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv. gross und Vorachtb. Weisen erinnern sich grossg. dass ich sub dat. den 2. April an dieselben ein Schreiben abgegeben und meinen Abschied darinnen verlanget, auch meine rationes darbey angeführet, warumb ich darzu verursacht, unter welchen die beyden vornehmsten seyn 1. wegen der Fürstl. Landestrauern, wen solche von Gott zugeschickt werden, dass ich mich und die Meinigen mit meiner Besoldung (mit welcher ich sonsten ausser diesem gantz Content) nicht durchzubringen weiss, sondern darbei borgen und sorgen und mich kümmerlich fortbringen muss. Die 2. aber wegen der Bierfiedler, dass ich mit denenselben immer zu zanken habe, Indem Sie fast niemahls an meiner Austheilung auf Hochzeiten wenn derselben etliche zugleich einfallen, wollen zufrieden seyn, sondern es lauffen einer hier der andre dahin zu denen Hochzeiten, den

rührter Bach in seinem Dienste sich bisshero also erwiesen, das nicht allein Unsre Hochfürstl. Gnädigste Herrschaft, alss auch gemeine Statt mitt ihm Wohl Zufrieden seyn können, dannen hero auch höchst vermeldter Ihrer Durchlaucht gnädigster Wille Vermeinung ist, ihn ausser Diensten nicht Zu lassen, so haben Unsern Hochgeehrten Wir ein solches zu hinterbringen nicht ermangeln Und darnebst Sie freundnachbarlich ersuchen wollen, in berührten Sachen ferner nicht zu drängen. Der sonst, wenn es ausser diesem gewesen, seine Dienste ihm keineswegs Versagt haben würde.

Habens Unsern Hochgeehrten Herrn freundnachbarlich nicht bergen wollen."

Nach dem Vorstehenden darf angenommen werden, dass der Hof wie der Rath zu Eisenach Ambrosius Bach, der doch vielleicht friedfertigerer Natur sein mochte, als sein Zwillingsbruder Johann Christoph, nicht missen mochten, dass er als Bürger wie als Künstler geachtet war und dass man nicht glaubte, ihn so leicht ersetzen zu können, obschon sich sofort zwei Competenten zu seiner Stelle gemeldet hatten.

Ambrosius hatte zu jener Zeit schon sechs Kinder.

Vorzug vor andern zu erlangen, welches mir denn nichts als Verdruss erwecket. Weil ich aber auf solch ein Schreiben noch keine Antwort erlanget und ich inzwischen wöchentlich von Erffurt Schreiben bekomme und erinnert werde mich einzufinden, als habe ich anlass nehmen müssen, mit gegenwärtigem Memorial einzukommen und unterthänig zu bitten, mich mit einiger resolution grossgut. zu versehen, damit ich meine Sach bey Zeiten darnach anstellen und einrichten könne. Ich bin solches umb Ew. WohlEdl. WohlEhrenv. Gross und VorAchtb. Weisen unterthänig zu verschulden jederzeit willig und geflissen. Geben Eisenach den 21. April Anno 1684.

Ew. WohlEdl. WohlEhrenv.
Gross u. Wohl Achtb. Weisen
unterthänig
gehorsamer
Johann Ambrosig. Bach,
Stadt-Pfeiffer.

darunter drei Söhne, von denen Johann Christoph, geb. 1671, gest. 1721 als der erste Lehrer Joh. Sebastian's bemerkenswerth ist.

Die übrigen Kinder hiessen:

Johann Balthasar, geb. 1673.
Johann Jonas, " 1675.
Marie Salome, " 1677.
Johanna Juditha, " 1680.
Johann Sebastian, " 1685.

Von diesen Kindern sind zwei Söhne und eine Tochter vor dem Vater gestorben. Drei Söhne und eine Tochter haben ihn überlebt.

Im Uebrigen war Ambrosius, wie jene Doppelgestalten in Shakespeare's Comödie der Irrungen, seinem mehrgenannten Zwillingsbruder Johann Christoph in allem dermassen ähnlich, dass beide, wie erzählt wird, wenn sie bei einander waren, selbst von ihren Frauen nur durch die Kleidung unterschieden werden konnten.

Die Brüder liebten einander auf das zärtlichste. „Sie waren, wie die Familien-Chronik von ihnen sagt, ein Wunder für grosse Herren und Jedermann." Wenn einer von ihnen krank wurde, wurde es der Andere auch. In Sprache, Neigungen, Gesinnungen, Styl und Vortrag ihrer Musik waren sie einander völlig gleich. Auch starben sie kurz nach einander, als ob beim Erlöschen des einen Lebens der Inhalt des Anderen erschöpft gewesen wäre.*) Welch schöner und anziehen-

*) C. Ph. E. Bach hat in der mehrfach erwähnten Genealogie eigenhändig über diesen Punkt Folgendes hinzugesetzt: „Diese Zwillinge sind vielleicht von dieser Art die einzigen, die man weis. Sie liebten, sich auf's äusserste. Sie sahen einander so ähnlich, dass sogar ihre Frauen sie nicht unterscheiden konnten. Sie waren ein Wunder für grosse Herren und jedermann, der sie sahe. Sprache, Gesinnung war einerley. Auch in der Musik waren sie nicht zu unterscheiden, sie spielten einerley, sie dachten ihren Vortrag einerley. War einer krank, so war es auch der Andere. Kurz, sie starben bald hintereinander.

der Stoff zu einem Familienbilde aus der damaligen Zeit mit dem anregenden Hintergrunde der kirchlichen Musik und dem Blick in die Zukunft des damals schon lebenden Tonsetzers!

Dies ist das Geschlecht Johann Sebastian's und der ihm vorhergehenden Generationen, das, der ausgezeichneten Eigenschaften seiner zahlreichen Mitglieder ungeachtet, wohl der Vergessenheit anheim gefallen sein würde, wenn es sich nicht eben in diesem unserm Meister zu jener ausserordentlichen Höhe gegipfelt hätte, von der aus ein Versinken und Verlöschen nicht mehr denkbar ist.

In dem Anhange, welchen der Verfasser dieses Werkes seiner Biographie der Söhne Seb. Bach's hinzugefügt,*) hat er einen vollständigen Stammbaum der Bach'schen Familie aufgestellt, welcher, in zwei Abtheilungen zerlegt, in der Linie des Johann Bach zu Erfurt bis in die neuste Zeit hinabreichend, Anspruch auf vollständige Richtigkeit machen darf. Man wird daraus ersehen, dass die Linien des Christoph Bach und des Heinrich Bach ausgestorben sind.

Die Wiederholung einer Stammtafel, welche für die Biographie Seb. Bach's nicht weiter von besonderem Werth sein würde, dürfte hier entbehrlich sein.

Fasst man hiernach und nach den sonst vorhandenen Nachrichten den Gesammtbestand der Familie Bach zur Zeit J. S. Bach's zusammen, so ergiebt sich, dass in der vierten Generation, in welcher er lebte nicht weniger als 18 männliche Glieder zeitweise mit deren 9 der dritten Generation zu gleicher Zeit vorhanden waren, und dass die fünfte Generation einschliesslich der Söhne J. S. Bach's 30 neue Glieder hinzugefügt hat, von denen freilich mehreren ein nur kurzes Leben beschieden war. Zur Blüthezeit unsres

*) Carl Philipp Emanuel und Wilhelm Friedeman Bach und deren Brüder. Berlin 1868, bei W. Müller.

Meisters lebten zwischen fünfundzwanzig und dreissig Seiten-Verwandte, welche sämmtlich in Thüringen, Franken und Sachsen als Organisten angestellt waren, oder als Musiker fungirten.

Dass eine solche Familie nicht schon vor J. Sebastian einen viel ausgebreiteteren Ruf gehabt und selbst mit Rücksicht auf ihre Kunst in höhere Lebenssphären aufgestiegen war, hat an sich etwas Ueberraschendes.

Mitzler, der erste Biograph Bach's, schreibt dies dem Umstande zu, dass „jene braven Männer und ehrlichen Thüringer", von Natur genügsam, mit ihrem Vaterlande und ihrem Stande so zufrieden gewesen seien, dass sie nicht daran gedacht hätten, ausserhalb des Landes, ihres Amts und ihrer Familie ihr Glück zu suchen. Sie hätten den Beifall der Herren, in deren Gebiet sie geboren worden, und einer Menge treuherziger Landsleute, die sie umgaben, höher geachtet, als den ungewissen, mit Mühe und Kosten zu suchenden Ruhm, und den Umgang mit neidischen Ausländern. Wir haben gesehen, dass Johann Christoph Bach, gewiss der ausgezeichnetste der Vorfahren Johann Sebastian's und ein in jedem Falle hervorragender Tonsetzer im Gebiete der kirchlichen Musik, aus diesem Grunde seinen Zeitgenossen, die nicht seiner unmittelbaren Umgebung angehörten, fast unbekannt geblieben war. Wie gering aber der Trieb gewesen sein mag, ihre Kunst und sich selbst nach aussen hin und in weiteren Kreisen geltend zu machen, innerhalb der grossen Familie fühlten sie das Bedürfniss, mit einander fortzuschreiten, von einander zu lernen, den alten Zusammenhang nicht verloren gehen zu lassen.

Es bestand unter ihnen eine ausserordentliche Anhänglichkeit, welche nicht wenig durch die gleichmässigen Interessen an der Kunst und durch die Gleichartigkeit ihrer bürgerlichen Stellung gehoben gewesen sein mag.

Bei der grossen Ausbreitung der Verwandtschaft, und da doch nicht Alle an einem Orte bei einander lebten und leben konnten, hatten sie das Bedürfniss, sich wenigstens einmal im Jahre zu sehen. Um dies möglich zu machen, bestimmten sie einen gewissen Tag (in ähnlicher Art, wie die unter adligen Familien von grosser Ausbreitung jetzt gebräuchlich gewordenen Geschlechtstage), an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mussten.

Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen und sich ausser Thüringen auch hin und wieder nach Ober- und Niedersachsen, sowie in Franken verbreitet hatte, setzten sie diese ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Zu Versammlungsorten wurden gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt bestimmt. Die Musik war es, mit deren gemeinschaftlicher Uebung sie sich die Zeit während dieser Zusammenkünfte kürzten, vermöge deren sie die Sorgen und Kümmernisse abschüttelten, die sie, wie wir gesehen haben, auf ihrem Lebenswege begleiteten. Da die jedesmal zahlreiche Gesellschaft aus lauter Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die fast sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damals noch in der bürgerlichen Gewohnheit begründet war, Gesang und Gebet als Familien-Gebrauch zu betrachten, überhaupt alle Dinge mit der Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral gesungen. Aber die grosse Musikanten-Familie wollte nicht, wenn sie bei einander war, nur im Ernst und in der Andacht mit einander leben. Man ging daher demnächst zu Scherzen über, die häufig sehr gegen den andächtigen Anfang abstachen. Man sang dann Volkslieder, theils possirlichen, theils schlüpfrigen Inhaltes mit einander aus dem Stegreif, so, dass zwar

die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme anderen Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung Quodlibet und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabei lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und unwiderstehliches Lachen bei jedem, der sie hörte.

Wie wir gesehen, hat die Familie Bach auch vor Johann Sebastian schon Tonsetzer von hervorragendem Range aufzuweisen gehabt. Leider ist der Nachwelt von ihren Arbeiten verhältnissmässig wenig überliefert worden. Indess hatte Carl Philipp Emanuel aus dem Nachlass seines Vaters eine unter dem Namen des Alt-Bach'schen Archivs bekannte Sammlung von Compositionen erhalten, welche sich theilweise im Bezitze der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet.

Wie beschränkt auch ihr Inhalt im Vergleich zu der grossen Masse von Tonwerken erscheinen mag, welche jener zahlreiche Kreis von Organisten, Cantoren und Musikern in anderthalb Jahrhunderten hervorgebracht haben muss, so giebt sie allein doch schon Zeugniss von dem Fleisse, dem Wissen und Können derselben!

In dem Verzeichniss des musikalischen Nachlasses von Carl Philipp Emanuel Bach (Hamburg 1790) ist diese merkwürdige Sammlung folgendermaassen bezeichnet:

„Alt Bachisches Archiv
bestehend

in folgenden Singstücken, Chören und Motetten von Johann Christoph Bach, Organisten zu Eisenach bis 1703, Johann Michael Bach, Johann Christoph's Bruder, und Johann Sebastian's Schwiegervater, Organist im Amte Gehren, Georg Christoph Bach, Cantor in Schwein-

furt 1689 und anderen, in verschiedenen Stimmen vortrefflich gearbeitet.*)

Es erhub sich ein Streit etc. Ein Singstück mit 22 Stimmen von Johann Christoph Bach (in der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Meine Freundin, wie bist Du so schön etc. Ein Hochzeitsstück in 12 Stimmen, von demselben.

Der Gerechte, ob er gleich etc. Motette mit 9 Singstimmen und Fundament, von demselben.

Lieber Gott, wecke uns etc. Motette mit 8 Singstimmen in 2 Chören und Instrumenten von demselben, 1672.

Mit Weinen hebt sich's etc. Für 4 Singstimmen und Fundament, von demselben, 1691.

Ach dass ich Wassers genug etc. Für den Alt, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Bass, von demselben.

Es ist nun aus etc. Sterbe-Arie für 4 Singstimmen, von demselben.

Ich weiss, dass mein Erlöser etc. Motetto mit 5 Singstimmen und Fundament von Johann Michael Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Ach wie sehnlich wart ich etc. Für den Discant, 5 Instrumente und Fundament, von demselben.

Das Blut Jesu Christi etc. Mit 5 Stimmen, von demselben, 1699.

Auf, lasst uns den Herren loben etc. Für den Alt und 4 Instrumente, von demselben.

Nun hab ich überwunden etc. Für 8 Singstimmen und 2 Chören, von demselben, 1679.

Herr, wenn ich Dich nur habe etc. Mit dem Choral: Jesu, Du edler etc. Für 5 Singstimmen, von demselben.

---

*) Dieses kostbare Werk wurde laut dem in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen Katalog der am 4. März 1805 im Einebeck'schen Hause zu Hamburg versteigerten Werke (S. 34 Nro. 108) für 35 Thlr. verkauft. Der Steigerer war der Musikdirector Schwenke zu Hamburg.

Siehe, wie fein und lieblich etc. Mit 2 Tenoren, 1 Bass, 1 Violine, 3 Viol di Gamben und Fundament, von Georg Christoph Bach, 1689 (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Unser Leben ist ein Schatten etc. Mit dem Choral: Ich weiss es wohl, dass unser Leben etc. Mit 9 Singstimmen in 2 Chören von J. Bach (auf der Königl. Bibliothek zu Berlin).

Nun ist Alles überwunden etc. Arie für 4 Singstimmen. Arnstadt 1686.

Ich lasse Dich nicht etc. Motetto für 4 Singstimmen und Fundament.

Sei nur zufrieden etc. Ein Chor mit 8 Singstimmen und 4 Instrumenten.

Weinet nicht um meinen Tod etc. Aria für 4 Singstimmen, 1699.

Die Furcht des Herrn etc. Für 9 Singstimmen und 5 Instrumenten."

Gerber besass*) seiner Zeit einen, 246 Seiten starken Folianten aus dem Nachlass dieser berühmten Thüringischen Organistenfamilie, mit 101 schön und correct geschriebenen figurirten und fugirten Chorälen für die Orgel, wovon manchem noch überdies 15 bis 20 Veränderungen zugesetzt waren, so dass das Ganze mehr als 500 Vorspiele enthalten hat, welche, wie er wörtlich sagt, „alle von den besten Meistern der goldenen Orgelzeit gesetzt waren, als die Harmonie schon in ihrem höchsten Glanze stand, und die Melodie sich so eben aus der Morgendämmerung erhoben hatte, das heisst von 1680 bis 1720." Unter diesen Chorälen befanden sich solche von Johann Bernhard Bach, Johann Christoph Bach, Johann Michael und Johann Sebastian Bach.**)

---

*) Gerber a. a. O., S. 208.

**) Ausserdem von Böhm, Buttstädt, Buxtehude, Fischer, Holland, Kuhnau, Pachelbl, Pestel, Rosenmüller, Zachau u. A.

Gerber sagt hierbei: „Was den Johann Cristoph Bach betrifft, so finde ich nur noch 8 Stücke, deren doch einige noch eine Anzahl Vatiationen hinter sich haben, von seiner Arbeit in dieser Sammlung. Doch zeichnen sie sich schon durch den edlen, schönen, singenden Gang der Stimmen unter einander und durch das Leichte, Ungezwungene bei der Führung seiner Themas und der Modulirung seiner Fugen so aus, dass man bald den Löwen an den Klauen erkennen kann."

Unter denselben Chorälen waren 72 verschiedene fugirte und figurirte Choral-Vorspiele von Johann Michael Bach zu Gehren, wovon manchem noch 6, 8, 10 Variationen folgten.

In der Königlichen Bibliothek zu Berlin befinden sich ausser den bereits oben genannten Werken noch

2 Cantaten von Johann Michael Bach,

1 Cantate und 1 kleine Messe von Johann Nicolaus (1669—1740),

1 Cantate, 4 Motetten, 1 Sing-Chor und 1 Sarabande von Johann Cristoph,

3 Instrumentalstücke von Johann Bernhard,

17 Kirchen-Cantaten von Johann Ludwig (1677 bis 1730), von denen 12 zum grossen Theil von J. S. Bach copirt sind, ferner von demselben eine Trauer-Musik auf Herzog Ernst Ludwig von Meiningen und eine Ouvertüre.

Aus dieser Darstellung des Ursprungs und der Fortbildung dieser grossen Künstler-Familie wird man unschwer erkennen, dass Johann Sebastian, einer der fruchtbarsten und ausgezeichnetsten Tonsetzer, die je gelebt haben, der grösseste Contrapunktist und Orgelspieler aller Zeiten, nicht ohne eine lange, verschiedene Generationen hindurch währende Vorbereitung in die Sphäre der Welt getreten ist, die ihn zu dem grossen Manne machen sollte, zu dem die Natur ihn bestimmt hatte. Die musikalische Anlage lag seit

anderthalb Jahrhunderten in dem Blute seiner Familie. Orgelspiel, Kirchengesang, Contrapunkt, die Grundbedingungen der kirchlichen Musik jener Zeit, waren in seiner Umgebung zu Hause, wie dies selten in irgend einem Verwandtenkreise vorgekommen sein mag. Unter ihnen war er in frühester Jugend aufgewachsen, mit ihnen war sein Geist gereift, hatte seine Natur sich gesetzt. Hätte er auch gewollt, er hätte nichts anderes werden können, als ein vorzugsweise und vor Allem der evangelischen Kirchenmusik ergebener Jünger. Mit seinem grossen und festen Willen und den ausserordentlichen Anlagen, welche die Natur ihm verliehen hatte, musste er sich aber weit hinaus über seine Umgebung und über Alles erheben, was in der Richtung seines Wesens bisher in und ausserhalb seiner Familie vorhanden gewesen war.

III.

JUGEND UND ERSTE LEHRZEIT J. S. BACH'S.

Leider sind die Nachrichten sehr lückenhaft, welche über die ersten Schicksale und den Bildungsgang der Jugend Seb. Bach's Auskunft geben. Derselbe Mangel begleitet auch einen nicht geringen Theil seiner späteren Lebensgeschichte. Bach's Werke kennen wir in sehr grosser Zahl, aber wir wissen verhältnissmässig nur von wenigen mit Sicherheit, wann sie entstanden sind. Ganze Jahre seines vielbewegten und reichen Lebens stehen vor uns da, ohne dass wir ihnen durch Thatsachen ein festes Gepräge aufdrücken könnten. Die Zeit, in der er lebte, so schreibelustig man nach gewissen Seiten hin sein mochte, war eben nicht die Zeit der Biographieen und literarischen Nachrichten.

Am 21. März 1685 hatte Johann Sebastian das Licht der Welt in jenem reizenden thüringischen Städtchen erblickt, wo sein Vater, wie wir gesehen haben, Stadt-Musikus war. Auf dem Frauenplan daselbst*) erhebt sich über einer mit grünem Rasen bekleideten hügelartigen Erhöhung des Bodens ein Haus

*) Die jetzige Hausnummer ist A. Nro. 303.

von bescheidner Ausdehnung und behaglich einladendem Aeusseren. Der Blick gleitet von ihm über den freien Platz hinaus auf die bewaldeten Höhen, welche sich um die Stadt herumziehen. Ein geräumiger Hausflur, wo in den Zeiten des alten Bürgerthums die Familie sich zu versammeln pflegte, empfängt den Eintretenden. Rechts im Hintergrunde führt eine gewundene Treppe zu der in der halben Höhe des Hauses nach hinten zu belegenen Küche und in das obere Stockwerk des Hauses. Durch die Hinterpforte tritt man unmittelbar in ein freundliches Gärtchen. Kleine niedrige Zimmer deuten auf die geringeren häuslichen Bedürfnisse früherer Zeiten. Das Ganze des Hauses zeigt, dass seine Bewohner sich einer gewissen Wohlhabenheit erfreut haben mochten.*)

In diesem Hause ist der grosse Meister geboren worden. Von den Höhen der laubgekrönten Berge blickte ernst und bedeutungsvoll die alte Burg auf seine Wiege herab, in der der grosse Reformator so lange Zeit geweilt, wo er das Wort Gottes „in sein geliebtes Deutsch“ übertragen, in deren zierlichen Hallen lange vor ihm deutsche Sänger mit Liedern und Gesängen gekämpft und gestritten hatten. Eine Natur voll Reiz und sanfter Lieblichkeit umgab die Stätte, welche das junge Leben sich erschliessen sah, deren liederreiche Pracht noch jetzt den Wanderer von nah und fern entzückt, deren mystische Sagen die überquellende Phantasie weit über Zeit und Raum hinausführen.

---

*) Dies ergiebt sich auch daraus, dass Ambrosius Bach sein Bild hatte in Oel malen lassen, ein Umstand, der auf eine auskömmliche Lage deutet. Noch in dem Nachlass C. Ph. E. Bach's (Katalog von Hamburg 1790, S. 95) befand sich dies Bild mit der Bezeichnung zum Verkauf gestellt:

„Bach (Ambrosius), Hofmusikus in Eisenach, des folgenden J. S. Vater, in Oel gemalt, 3 Fuss 2 Zoll hoch, 2 Fuss 9 Zoll breit. In goldenen Rahmen.“

Die Sicherheit eines ausreichenden Einkommens seiner Eltern mag den ersten Lebensjahren unseres Meisters eine gewisse Ruhe und Ordnung gewährt haben. Lange sollte dies dem sich entwickelnden Knaben nicht vergönnt bleiben. Als sein Vater 1695 starb, war das verwaiste Kind — die Mutter war schon früher heimgegangen — noch nicht volle zehn Jahre alt. Bei dem Hange der Mitglieder seiner Familie, in und miteinander in stiller Bescheidenheit die Organisten- und Musikanten-Stellen im Thüringer Lande als das höchste Ziel ihrer Wünsche zu betrachten, muss es als ein besonders glückliches Geschick anerkannt werden, dass dies arme Kind schon in so früher Jugend von den nächsten Banden gelöst wurde, welche auch ihm jenen Hang nach einer zufriedenen Häuslichkeit in beschränktem Berufskreise hätten einimpfen können. Sein vierzehn Jahre älterer Bruder Johann Christoph, Organist zu Ohrdruff, der ein Schüler des berühmten Organisten J. Bachelbel zu Erfurt war, nahm ihn zu sich.*) Bei ihm erhielt er den ersten Unterricht im Clavierspiel und muthmaasslich auch im Gesang. Die in der Bach'schen Familie so hervortretende Anlage zur Musik zeigt sich auch bei ihm bald genug. Die ihm aufgegebenen

---

*) Johann Christoph Bach, geb. im Jahre 1671, war zuerst Organist an der St. Thomaskirche zu Erfurt. Weil aber dort, wie der „Kirchen- und Schulenstaat des Herzogthums Gotha" pro 1753 bis 1760 (Th. III. 10. Stk. S. 95, 57 ad 8, 9 und 10) besagt, die Besoldung und Orgel sehr schlecht gewesen, begab er sich nach Eisenach und sublevirte seinen alten Vater. Von dort aus wurde er am 17. Juni 1690 Organist zu Ohrdruff.

Erst im Jahre 1700, nachdem sein Bruder Sebastian längst sein Haus verlassen hatte, wurde er Quintus bei der dortigen Schule.

Er verheirathete sich am 23. October 1694 mit Johanna Dorothea vom Hofe (deren Familie noch jetzt zu Ohrdruff vorhanden ist) und hinterliess acht Kinder, darunter sechs Söhne, deren Stamm noch jetzt lebt, nehmlich:

Uebungsstücke wusste er mit Leichtigkeit auswendig zu spielen. Diese trockene Musik liess ihn unbefriedigt. Er strebte danach, weiter zu kommen, seine Lernbegierde und sein Talent an Schwererem zu üben.

---

1. Tobias Friedrich (1695—1768), Cantor zu Uttstädt,
2. Johann Bernhard (1700—1743), Organist zu Ohrdruff,
3. Johann Christoph (1702—1736), Cantor zu Ohrdruff,
4. Johann Heinrich (geb. 1707), Cantor zu Oehringen,
5. Johann Andreas (1713—1779), Organist und Schul-College zu Ohrdruff,
6. Johann Sebastian, geb. 1713, Zwillingsbruder des Vorigen, der im Jahre seiner Geburt starb

(cf. die Kirchenbücher zu Ohrdruff).

Das Dienst-Einkommen Johann Christoph's war ziemlich beschränkt. Zunächst betrug dasselbe für die Organistenstelle:

45 Fl. { Acht Gulden von der Kirche, / Vier und dreissig Gulden / Drei Gulden Hauszins } vom Rath,
Drei Malter Korn,
Zwei Klafter Scheitholz und zwei Schock Reissig vor die Thür.

(Acta des Magistrats zu Ohrdruff, U. X. 28. Die Bestellung des Organisten-Dienstes durch Herrn Joh. Christoph Bach betr.)

Schon am 24. Januar 1694 (vor seiner Verheirathung) bat J. Chr. Bach um Verbesserung und wiederholte das Gesuch am 24. May desselben Jahres. Beide Anträge scheinen keinen Erfolg gehabt zu haben. Denn erst als er im Jahre 1696 nach Gotha berufen worden war und sich bereit erklärt hatte, bei Verbesserung der Stelle in Ohrdruff zu bleiben, wurden ihm drei Malter Korn, zwei Klafter Holz, zwei Schock Reissig und zehn Gulden zugelegt.

Später, bei Vereinigung der Organistenstelle mit dem Schul-Amt (i. J. 1700), betrug das Gesammt-Einkommen:

59 Gulden in Gelde, incl. 7 Gulden Hauszins,
Sechs Malter, zwei Viertel Korn,
Zehn Klafter Scheitholz,
Acht Schock Reissigholz vor die Thür.
(Acta U. X. 45. Joh. Christ. Bachen betr.)

Im Jahre 1714 benutzte J. Chr. Bach die Anwesenheit des Grafen von Hohenlohe-Oehringen, des damaligen Herrn von Ohrdruff, „um ihm seine unumgängliche Noth zu entdecken", wobei er von seinem „bekannten beschwerlichen Hauswesen und seiner schwachen Leibes-Constitution" spricht und darauf hinweist, dass er um seiner Subsistenz willen „seiner Söhne und Anderer Auf-

Sein Bruder war im Besitz eines geschriebenen Hefts, in welchem Klavierstücke damals berühmter Meister, als Frohberger, Fischer, Kerl, Pachelbl, Buxtehude, Bruhns, Böhm*) enthalten waren, und auf die Sebastian

---

sicht und Information" auf sich nehmen müsse, wobei ihm „der Staub und die tägliche Last der Schule fast unerträglich würden". Doch sind die Anträge, die er daran knüpft, im Ganzen bescheiden. In Wohlhabenheit hat Joh. Chr. Bach sein Leben jedenfalls nicht zugebracht, und es erklärt sich dadurch, dass sein Bruder Sebastian ihn so bald verlassen musste.

Er starb 1721 am 22. Februar am Fleckfieber (s. die obige Quelle). Bemerkenswerth ist, dass drei seiner Söhne in Kirchen- und Schulstellen zu Ohrdruff angestellt waren, und dass alle, welche am Leben blieben, der grossen Organisten- und Cantoren-Familie als Musiker angehört haben.

Um das Bild, das die Familie des grossen Tonsetzers in möglichster Deutlichkeit darstellen soll, recht anschaulich zu machen, sind in Th. IV. unter Nro. 3 diejenigen Actenstücke abgedruckt worden, welche über diesen älteren Bruder und ersten Lehrer J. S. Bach's von Interesse sein können.

Nicht unbemerkt darf hierbei bleiben, dass die Handschrift Joh. Christoph Bach's, welche die Acten mehrfach nachweisen, eine auffallende Aehnlichkeit mit der Joh. Seb. Bach's hat, so dass der Unterricht und Einfluss des Bruders hier ganz unverkennbar ist.

*) Frohberger war 1635 zu Halle geboren, wurde Hof-Organist Kaiser Ferdinand's III. und starb zu Mainz im Jahre 1690.

J. C. Fischer war Kapellmeister des Markgrafen zu Baden, lebte noch im Jahre 1720 und war einer der stärksten Klavierspieler seiner Zeit.

J. C. Kerl war 1628 in Gaimersheim bei Ingolstadt geboren und starb zu München 1693, nachdem er lange Zeit Kapellmeister des Kurfürsten von Bayern gewesen war. Rudhardt, Geschichte der Oper zu München I. 32.

Pachelbl, 1635 zu Nürnberg geboren, war zuletzt Organist an der St. Sebaldskirche daselbst und starb dort 1706.

Buxtehude wird später besonders erwähnt werden.

Bruhns, zuletzt Organist in Husum, war geboren zu Schwabstadt 1666, gest. 1697.

Böhm, Organist an der St. Johannes-Kirche zu Lüneburg, war ein vorzüglicher Orgelspieler und Componist vortrefflicher Choralvorspiele. Er soll im Jahre 1728 noch gelebt haben.

Bach seine Wünsche gerichtet hatte. Es wurde ihm aber, entweder weil der ältere Bruder die ausserordentliche Begabung des Knaben verkannte, oder den ihm nöthigen Lehrgang nicht richtig beurtheilte, oder weil er in Folge der bei den Organisten jener Zeit gebräuchlichen Geheimnisskrämerei vor dem jüngeren Bruder die Elemente der Kunst verborgen halten wollte, welche in jenen Stücken niedergelegt waren, die Bitte abgeschlagen, aus diesem Buche spielen zu dürfen. Doch die Triebe, die von früh aus die Natur in den Menschen legt, um, bewusst oder unbewusst, dem ihm bestimmten Ziele entgegen zu streben, lassen sich durch Maassregeln des Zwanges und der Härte nur selten unterdrücken. Was ihm in Gutem nicht erlaubt wurde, das wusste der kleine Sebastian sich durch List zu verschaffen. Nachts, wenn im Hause Alles zu Bett war, holte er das kostbare Heft aus dem nur mit Gitterthüren verschlossenen Schranke, in dem es aufbewahrt wurde, indem er mit den kleinen Händen durch das Gitter langte und das in Papier geheftete Buch zusammenrollte. Bei Mondschein, da er kein Licht anzünden durfte, schrieb er es mühsam in seinem Kämmerchen ab. Es erging ihm am Anfang seiner Lehr- und Lernzeit wie seinem grossen Zeitgenossen Händel, der mit ihm am Abende seines Lebens auch das Schicksal der Erblindung theilen sollte.*)

Nach sechs Monaten mühsamer Arbeit hatte Sebastian seine Abschrift beendigt. Aber der unbarmherzige Bruder bemerkte, was geschehen war. Mit grausamer Strenge nahm er dem unglücklichen Knaben den mit so schwerer Mühe errungenen Schatz wieder ab.

---

*) Händel war verboten worden, Klavier zu spielen. Eine gütige Hand hatte ihm geholfen und ihm ein kleines Clavichord unter dem Dache im Hause seiner Eltern verborgen aufgestellt, auf dem er des Nachts üben und spielen konnte, wenn Jedermann zu Bette war.

Erst nach dem Tode dieses Bruders soll er seine Arbeit zurückerhalten haben. Dieser Tod erfolgte aber erst am 22. Februar 1721.*) Es ist daher nicht wahrscheinlich, dass Sebastian bis dahin mit der Zurückforderung seines Buches gewartet habe.

Vielleicht hat ihn dies tyrannische Verfahren und der Drang nach freierer Uebung seiner Kräfte im Jahre 1699 in seinem 14. Jahre von Ohrdruff fortgetrieben, vielleicht auch, dass er nach erfolgter Confirmation, wie dies bei armen Familien ja gebräuchlich ist, darauf angewiesen war, für sich selbst zu sorgen. Jedenfalls hatte die wachsende Zahl der Kinder seines Bruders dazu mitgewirkt, dass er dieses Haus zu verlassen hatte.

Bei dieser Gelegenheit mag ihm Johann Christoph sein mühsam erarbeitetes Studienbuch zurückgegeben haben.

Gewiss ist, dass Sebastian im Jahre 1699 aus Ohrdruff fortging und, so jung er war, für seine weitere Existenz selber Sorge tragen musste.

Die enge Heimath, welche so viele Vorgänger aus seiner Familie genährt, aber auch ihre ausgezeichneten Eigenschaften in der Stille eines kleinbürgerlichen und eingeschränkten Lebens hatte verkommen lassen, war nicht das Feld, auf dem er sich fortzubringen hoffen durfte. Er war von der Natur mit einer schönen Sopranstimme begabt. Mit dieser Empfehlung und mit den so mühsam errungenen musikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet, wanderte er in Begleitung eines früheren Schulkameraden, Namens Erdmann, der später Kaiserlich Russischer Resident in Danzig wurde, vielleicht auf dessen Anregung und mit seiner Unterstützung, nach Lüneburg, wo er als

*) cf. die Acten des Stadtraths zu Ohrdruff U. X. 63. Organistenstelle bei St. Michaelkirche betr., desgl. das Kirchenbuch zu Ohrdruff.

Discantist bei dem Chor des Michael-Gymnasiums ein Unterkommen fand. Hier sah er nun andere, fremde Menschen, trat in neue Verhältnisse ein. Das bunte wechselnde Leben streifte mit seinen schillernden Farben an ihm vorüber. Sein Geist ward lebendig und seine Lebendigkeit fand Nahrung. Dem dortigen Aufenthalt hat er jedenfalls den weiteren Gesichtskreis und jene höhere Schulbildung zu verdanken, welche ihm in reiferen Jahren so sehr zu statten gekommen ist. Aber was ihm den Eintritt dort erleichtert hatte, sollte nicht lange mehr seine Stütze sein.

In dieser, aus dem ehemaligen Kloster St. Michaelis hervorgegangenen Unterrichts-Anstalt bestand eine Particular-Schule, zu welcher die Chor-Schüler gehörten, die für ihre Theilnahme an den musikalischen Uebungen Unterstützungen in Form von Metten-Geldern, Quartal-Geldern, Chor-Geldern und Freitischen erhielten. Nach den Verzeichnissen dieser Schüler sind Erdmann und Bach mit 12 gr. Metten-Geld (monatlich) zu Ostern 1700 (Anfang April) ohne weitere Expectanz in den dortigen Chor eingetreten.*)

Dass ein mittelloser Knabe aus dem Herzen des Thüringer Landes eine so weite und beschwerliche Reise, wie die jener Zeit von Ohrdruff oder Eisenach nach Lüneburg war, unternahm, lässt sich nur daraus erklären, dass ihm und seinem Gefährten auf irgend eine Weise eine Vacanz in dem dortigen Schüler-Chor bekannt geworden sein mochte, oder aber, dass beide in der damals nicht ungebräuchlichen Weise fahrender Chor-Schüler von einem der mit Chorstipendien versehenen Gymnasien zu dem andern gezogen sein könnten, um sich eine Stelle zu suchen, und diese dann in Lüneburg gefunden hatten. Eine directe Verbindung von dort nach der Heimath unseres Künstlers, wie sie

*) W. Junghans, J. S. Bach, als Schüler der Particular-Schule zu Lüneburg. 1870.

Prof. Junghans*) daraus herleiten möchte, dass der Ruf des 1627 zu Eisenach gebornen Cantors der St. Nicolai- und Michaeliskirche zu Lüneburg, Johann Jacob Loie, dorthin zurückgewirkt habe, dürfte sich kaum näher begründen lassen.

Mitzler**) erzählt, dass Seb. Bach einige Zeit nach seinem Eintritt in das Gymnasium, als er einst im Chore gesungen, wider sein Wissen und Willen bei den Soprantönen auch zu gleicher Zeit die tiefere Octave habe hören lassen und dass er demnächst acht Tage lang nicht anders als in Octaven habe reden und singen können, worauf er seine schöne Stimme verloren habe. Dies mochte ihn in grosse Verlegenheit versetzt haben. Indess verblieb er doch noch drei Jahre lang auf der Schule zu Lüneburg, wo er sich eifrig mit Fortsetzung seiner Studien, dem Klavier- und Orgelspiel beschäftigte und in freien Stunden auf der Violine übte.***) Nach der Heimath scheint es ihn zunächst nicht zurückgezogen zu haben. Lüneburg, obschon nicht eben an der Strasse des Weltverkehrs belegen, lag doch mehr im Mittelpunkte jener Orte, wo der lebendige Geist des Knaben Nahrung und Anregung finden konnte. Keine Mühe, kein Opfer war ihm zu gross, um zu lernen, zu hören, sich heranzubilden. Es ist nicht bekannt geworden, auf welche Weise er sich die ihm nothwendige, wenn auch nur nothdürftigste Subsistenz gesichert habe. Dürftig genug mag es ihm ergangen sein. Dennoch fand er Mittel, um öfter, freilich nicht anders als zu Fuss, nach dem etwa 5 Meilen entfernten Hamburg zu kommen. Hamburg war zu jener Zeit das goldene Land für die deutsche Musik. Hier in der reichen Handelsstadt hatte seit

---

*) Hier wird auch nachgewiesen, dass die Mettengeldempfänger vorzugsweise mit Freitischen bedacht waren.

**) Musik. Bibl. Th. I. des 4. Bandes S. 101.

***) Denkmäler verdienstvoller Deutschen S. 81.

mehr als 40 Jahren das deutsche Singspiel seine ersten reichglänzenden Blüthen getrieben, hatte seit 1694 R. Kayser*) die erste deutsche Oper aufführen lassen, welche Anspruch auf eine kunstgeschichtliche Bedeutung erheben durfte. Von nah und fern strömte die Menge herbei, um die Pracht und den stolzen Schwung des musikalischen Dramas zu bewundern, das sich, während die fürstlichen Höfe jener Zeit nur dem Auslande huldigten, auf die beginnende deutsche Kunst stützte. Gewiss war der Ruf dieses musikalischen Glanzes auch durch die öden Gelände und Haiden des Lüneburger Landes bis in das Innere des Michael-Gymnasiums gedrungen und hatte des jungen Schülers Phantasie mit anlockenden Bildern erregt.**) Auch er wollte sehen, hören, lernen, erkennen. Aber nicht die Opernbühne war es, deren Glanz ihn anzog. In dem kindlichen Gemüthe lag der ernste Keim seiner Zukunft, wurzelten die traditionellen Bestrebungen seiner Familie. In Hamburg lebte die Kunst des vollendeten Orgelspiels und des ernsten contrapunktischen Satzes in einem der hervorragendsten Kunstgenossen jener und späterer Zeiten. Dorthin zog es ihn mit unwiderstehlichem Drange. Was waren für ihn die Entbehrungen, denen er bei seinen geringen Mitteln sich unterziehen musste? Vor Allem wollte er in stiller Verborgenheit (denn die alten Meister auf der Orgel hüteten sich wohl, ihre Kunst wissentlich auf andere zu übertragen) dem Orgelspiel des berühmten Organisten an der Katharinen-Kirche, des damals schon dem Greisenalter nahen Johann Adam Reinken, lauschen, dem er in späteren Jahren noch einmal in Hamburg begegnen sollte. Wie übel es

*) Reinhard Kayser, geb. 1673, † 1739.

**) Ueber die musikalischen Hülfsmittel, die S. Bach in der Bibliothek der St. Michael- und St. Johannes-Kirche zu Lüneburg fand, vergl. Junghans a. a. O. S. 26 ff.

ihm hierbei oft ergangen sein musste, lässt sich leicht ermessen. Da er sich einst länger dort aufgehalten hatte,*) als es seine Mittel erlaubten, hatte er bei seiner Zurückwanderung nach Lüneburg nicht mehr als ein paar Schillinge in der Tasche. Noch hatte er die Reise nicht beendet, als ihn eine starke Esslust anwandelte und er vor einem Wirthshause Halt machte, wo er Gelegenheit hatte, unter dem anziehenden Geruch, der aus der Küche zu ihm herausdrang, das Missverhältniss seines Appetits zu seinem Geldbeutel in Betracht zu ziehen. Gewiss mag sein Aeusseres dem wenig erbaulichen Zustande seiner Lage entsprochen und etwaige Beobachter mit Mitleid erfüllt haben. Mitten in seinen trostlosen Betrachtungen über den Unterschied zwischen dem Wollen und Können hörte er, dass ein Fenster geöffnet wurde, und sah ein paar Häringsköpfe auf die Strasse hinauswerfen. Der Anblick der Ueberbleibsel dieser in seinem Vaterlande Thüringen so hoch geschätzten Fische liess ihm das Wasser im Munde zusammenlaufen. Er zögerte nicht, sich derselben zu bemächtigen. Kaum hatte er angefangen, sie zu zergliedern, als er mit verwunderndem Erstaunen in einem jeden Kopfe einen dänischen Dukaten versteckt fand. Dieser Fund setzte ihn in den Stand, nicht nur dem Augenblicke sein Recht zu Theil werden zu lassen, sondern gab ihm auch die Mittel, mit mehrerer Gemächlichkeit eine neue Wallfahrt nach Hamburg zu unternehmen. Merkwürdiger Weise, setzt der Erzähler dieser Geschichte hinzu, hat der unbekannte Wohlthäter, der ohne Zweifel am Fenster gelauscht haben wird, um den Erfolg seiner artigen Ueberraschung zu verfolgen, nicht Neugierde genug gehabt, um den Finder und dessen Eigenschaften näher kennen zu lernen.

*) Kuhnau, die blinden Tonkünstler S. 5.

In gleicher Weise wie nach Hamburg zog er mehrere Male nach dem entfernteren Celle, wo. der damals residirende Herzog eine meist aus Franzosen zusammengesetzte Hofkapelle hielt, welche eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte und in welcher der neue Geschmack der französischen Musik cultivirt wurde,*) den der junge Bach auf diese Weise kennen lernte. So blieb er unter Studien und Wanderungen bis zum Jahre 1703 in Lüneburg. Seinen in den sächsischen Landen so zahlreichen Verwandten mochte er es zu danken haben, dass er demnächst eine Stelle als Violinist bei der herzoglichen Hof-Kapelle zu Weimar erhielt, die ihn nothdürftig zu ernähren vermochte.

---

*) Die französische Musik jener Zeit war vorzugsweise Kapellmusik und kaum über die von Lully herrührenden Instrumentalsätze hinausgekommen. Dennoch war sie auch in Dentschland viel bewundert und stand in hohem Ansehen.

IV.

ARNSTADT, MÜHLHAUSEN, WEIMAR.

So hatte J. S. Bach mit dem 18. Jahre seines Lebens die Lehrjahre beendet und konnte anfangen, die ersten Bausteine zu dem Tempel des Ruhms zusammen zu tragen, den er sich in einem langen und mühevollen Leben mit so glänzender Pracht aufgebaut hat.

In Armuth und unter Entbehrungen war er aufgewachsen. Auf sich allein angewiesen, hatte er sich mühsam die Elemente seiner Kunst zusammengerafft, mit denen er seine Zukunft zu begründen gedachte. Arbeit und Sorge hatten die Tage seiner Jugend ausgefüllt und ein Leben voller Arbeit und Sorge lag vor ihm. So stand er an der Schwelle der heiligen Pforten, hinter denen er das Geheimniss seines Lebens verborgen wusste.

Er muss schon zu jener Zeit ein gewisses Ansehen als Musiker, grosse Geschicklichkeit im Orgelspiel und ziemliche Kenntniss als Contrapunktist gehabt haben. Denn noch in demselben Jahre ward er für die Organistenstelle an der Neuen Kirche zu Arnstadt berufen, jener uralten thüringischen Stadt,*) die, von

*) An Stelle dieser Neuen Kirche hatte früher die aus dem 9. Jahrhundert stammende St. Bonifacius-Kirche, auch Sophien-

freundlichem Grün umgeben, sich heiter und lieblich an die Berge des Thüringer Waldes anlehnt und die mit ihren Brunnen und Kirchen, mit ihren Thürmen und alten Häusern noch jetzt das Bild jener friedlichen Thätigkeit darbietet, welche ihr zur Zeit Bach's eigen war.*) Bereits drei Mitglieder seiner Familie hatten hier mit Ehren als Organisten fungirt. Dem Rathhause und dem von alterthümlichen Häusern umgebenen Markte gegenüber, von Linden umpflanzt, ohne Thurm erhebt sich die Kirche, in dem Schmuck ihres aus der Zeit vor dem Brande herstammenden gothischen Bauwerks. Die Orgel hoch oben an der Ostseite, der Kanzel gegenüber, licht, hell, freundlich grüsst die Gemeinde mit ihrem edlen Klange aus

---

Kirche genannt, gestanden. Am 7. August 1581 war dieselbe bei Gelegenheit einer grossen Feuersbrunst mit eingeäschert worden, und der Platz, auf dem sie gestanden, hatte gerade hundert Jahre wüst gelegen. Da sprach (im Jahre 1661) M. Augustin Fasch, Archidiaconus zu Arnstadt, in der am 7. August jeden Jahres abzuhaltenden Brand- und Busstagspredigt: „Viele sind in jetziger Zeit bedacht, wie sie ihre Häuser bauen und füllen mögen. Gotteshäuser aber und Schulhäuser achten sie so viel als nichts, und sollten sie gleich über den Haufen fallen. Es stehet uns noch vor Augen die wüste Bonifacii-Kirche. Des Herren Sturm hat darüber gerufen mit grausamen Donner, worein ehemals ein gräulicher Schlag geschehen, dass die Steine hin- und hergefahren etc." (Dieser Schlag hatte die Ruinen der Kirche im Jahre 1617 am 8. Juli, Mittags 2 Uhr getroffen.) In Folge dieser Anregung wurde die St. Bonifacius-Kirche wieder aufgebaut und „Neue Kirche" genannt. Der Bau war 1676 begonnen worden. Am 24. April 1683 hielt der Superintendent D. Tenzel darin die Weihe-Predigt und fand der erste Gottesdienst statt. Eine Orgel erhielt die Kirche aber erst im Jahre 1703.

*) (s. S. 44.) Dr. G. Hauck's Werk über die „Heilquellen und Kurorte Deutschlands" giebt (S. 9 bis 12) eine nicht eben sehr anziehende Schilderung des freundlichen Ortes, dessen in Grün versteckte rothe Dächer Luther, als er die Stadt von den Bergen aus betrachtet, einer Schüssel mit Krebsen in Petersilie verglichen haben soll. Dr. Hauck führt als Personen von Bedeutung, die in Arnstadt gelebt, Dr. Neubeck, E. Palleske und Wilibald Alexi an. Johann Sebastian Bach zu erwähnen, hat er unterlassen.

der Höhe herab. Noch jetzt steht vor ihr die alte Holzbank, auf welcher der damals jugendliche Meister gesessen, von der aus er seine seltsamen Töne hatte erklingen lassen, die den Geistlichen der Stadt so viele Sorge verursacht haben. Das Orgelwerk war ganz neu, so eben erst vollendet und der Kirche übergeben worden. Es war von dem Orgelbauer Joh. Friedr. Waender zu Mühlhausen erbaut und wurde damals für so schön befunden, dass der Rath zu Arnstadt dafür einen recht tüchtigen Organisten zu gewinnen getrachtet hatte.*) Auf Empfehlung seiner in

---

*) Die Disposition zu diesem neuen Orgelwerk war folgende:

A. Oberwerk, Manual.

1. Principal 8′ von 14löth. Zinn.
2. Quintaton 16′ von 8löth. Zinn.
3. Gemshorn 8′ von Metall.
4. Grobgedackt 8′ desgl.
5. Viola di Gamba 8′ von 8löth. Zinn.
6. Quinte 5⅓ von Metall.
7. Octave 4′ von 14löth. Zinn.
8. Octave 2′ desgl.
9. Mixtur 2′ vierfach } von Metall.
10. Cymbal 1′ zweifach }
11. Trompete 8′ aufschlagend.
12. Tremulant.
13. Cymbelstern.
14. Calcantenstrecker.

B. Unterwerk, Positiv.

1. Principal 4′ von 14löth. Zinn.
2. Stillgedackt 8′ von Metall.
3. Spitzflöte 4′.
4. Nachthorn 5′.
5. Quinte 3′.
6. Sesquialter doppelt.
7. Mixtur 1′ dreifach.

C. Pedal.

1. Principal-Bass 8′ von 14löth. Zinn.
2. Sub-Bass 16′ von Holz.
3. Posaunen-Bass 16′ von Holz.
4. Cornett-Bass 2′.

Arnstadt lebenden Vettern, denen noch vor nicht zu langer Zeit Heinrich Bach, in gutem Andenken stehend, angehört hatte, war die Wahl auf Sebastian Bach gefallen, der sein Amt am 1. Juli 1703 antrat und so der erste Organist an dieser Kirche war.*)

Die Stelle beschäftigte ihn, wie wir weiter unten sehen werden, nicht übermässig, und er hatte Zeit und Musse, seinem inneren Triebe zur Vervollkommnung zu folgen, sich ganz seiner Kunst hinzugeben. Ueber seine Anstellung daselbst erhielt er das folgende Berufungsschreiben:

„Demnach der Hochgebohrne Unser Gnädigster Herr Graff und Herr, Herr Anthon Günther der vier Graffen des Reichs, Graff zu Schwarzburg u. s. w. Euch Johann Sebastian Bachen zu einem Organisten an der Neuen Kirche annehmen und bestellen lassen, alss sollet Hochgedacht Ihre Hochgräfl. Gnaden zuvorderst Ihr treu, hold und gewärtig sein, insonderheith aber auch in eurem anbefohlenem Ambt, Beruff, Kunst-Uebung und Wissenschaft fleissig und treulich bezeigen, in andere Händel und Verrichtungen Euch nicht mengen, zu rechter Zeit an denen Sonn- und Fest- auch Anderen zum öffentlichen Gottesdienst bestimmten Tagen in obbesagter Neuen Kirche bei dem Euch anvertrauten Orgelwerke einfinden, solches ge-

---

D. Nebenzüge.

1. Manual.
2. Pedalkuppel.

Die Manuale hatten einen Umfang von D—$\overline{d}$, das Pedal von D—d, und waren die Untertasten des Manuals und Positivs mit Elfenbein, die Obertasten mit schwarzem Ebenholz belegt. Nach 159jährigem Gebrauch ist diese Orgel in Folge der verdienstvollen Bemühungen des dortigen Stadt-Cantors und Organisten Stade einer Restauration und Erweiterung durch den Orgelbauer Jul. Hesse zu Dachwig bei Erfurt unterzogen worden. Siehe Th. IV. 2b.

*) Spitta S. 220 nennt den 14. Aug. als den Tag seiner Verpflichtung.

bührend tractiren, darauf gute Acht haben und es mit allem Fleiss verwahren, da etwas daran wandelbar würde, es bei Zeithen melden, und dass nöthige reparatur beschehe, Erinnerung thun, niemanden ohne Vorbewusst des Herrn Superintendenten auf selbiges lassen, und insgemein Euch bester Möglichkeit nach angelegen sein lassen, damit Schaden verhüthet und alles in guthem Wesen und Ordnung gehalten werde, Gestalt Ihr Euch dann auch sonsten in eurem Leben und Wandel der Gottesfurcht, Nüchternheit und Verträglichkeit zu befleissigen, böser Gesellschaft und Abhaltung Eures Berufes Euch gänzlich zu enthalthen, und übrigens in allem, wie einem ehrliebenden Diener und Organisten gegen Gott, die hohe Obrigkeit und Vorgesetzten gebühret, treulich zu verhalthen. Dagegen sollen Euch zur Ergötzlichkeit zu eurer Besoldung jährlich 50 fl. und vor die Kost und Wohnung dreissig Thaler gegen Eure Quittung folgendermaassen gewährt werden, als 25 fl. aus denen Biergeldern, 25 fl. aus dem Gotteskasten und die übrigen 30 Thaler vom Hospital.

Urkundlich ist diese Bestallung unter dem Gräfl. Canzlei Secret und gewöhnlicher Unterschrift wissentlich ausgefertigt.

Sign. den 9. August 1703.

Gräffl. Schwarzb. Consistorium etc.“

Wie wir sehen, war die Besoldung, welche der junge Organist erhielt, eine ausserordentlich geringe, selbst in jener genügsamen Zeit kaum ausreichend für die allernothwendigsten Forderungen des gewöhnlichen Lebens. Wie sie ihn hätte ernähren sollen, wenn ihm nicht andere Einnahmen durch Unterricht und fleissige Arbeit seine Subsistenz hätten erleichtern helfen, ist schwer zu begreifen.*) Wohl war er gewiss seit seiner

*) Noch jetzt ist die Organistenstelle zu Arnstadt eine sehr küm-

frühen Jugend nicht verwöhnt, und hatte gelernt, sich mit wenigem zu behelfen. Doch müssen wir, die wir aus der Ferne unseres vorgerückten Zeitalters auf den einsamen Bildungsgang des grossen Mannes mit aufmerksamen Blicken zurückschauen, die Vorsehung dankbar preisen, dass sie seine Jugend in so strenger Weise darauf hingeleitet hat, den Quell der Befriedigung allein aus seinem Innersten heraus zu schöpfen, dass sie ihn in Arbeit und angestrengter Thätigkeit zu der ernsten Lebensbahn stählte, die nun geöffnet vor ihm lag.

So war die Zeit seines Dienstes zu Arnstadt die des Lernens, der inneren Fortbildung, unermüdeter Arbeit und fleissigen Vorwärtsstrebens. Die ihm obliegenden kirchlichen Pflichten beschäftigten ihn nur in geringem Maasse. Dieselben beschränkten sich auf

a) den Gottesdienst am Sonntag von 8 bis 10 Uhr,

b) die Betstunde des Montags,

c) den Gottesdienst von 7 bis 9 Uhr am Donnerstag.*)

In der Kunst des Orgelspiels hatte Bach bereits eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht. Wie er diese und den in ihm arbeitenden Geist, seine aufschwellende Ideenfülle bei der Ausübung seiner kirchlichen Amtsthätigkeit ausströmen liess, werden wir bald erkennen. In Arnstadt finden wir ihn in den ersten Anfängen seiner späterhin so eminenten Thätigkeit als Tonsetzer.

Ob er in der Compositionslehre überhaupt je Unterricht erhalten habe, ist schwer zu bestimmen. Es scheint, dass er sich im Wesentlichen aus den Arbeiten der hervorragenden Meister seiner Zeit mit eisernem Willen und unermüdetem Fleisse die Bahn

---

merlich dotirte und bringt ihrem Inhaber nicht mehr als 43 Thlr. an baarem Gelde ein, so dass er sein Haupt-Einkommen nach wie vor aus dem Unterricht und in Privat-Arbeiten finden muss.

*) J. Chr. Olearius Historia Arnstadiens. 1701, S. 54.

selbst gesucht habe, die er späterhin so glänzend beschritt. Die Werke von Bruhns, Reinken, Buxtehude, Frescobaldi, Froberger, Kerl, Pachelbel, Strunk, Böhm, Fischer, Namen, denen wir auch bei Betrachtung der Studien Händel's begegnen,*) so wie einiger französischer Meister, sämmtlich starker Harmonisten und Fugisten, waren die Quellen für seine Forschungen und Arbeiten. Bei der ihm angeborenen, Generationen hindurch in der Familie vererbten Anlage zur Musik und bei der gewissermaassen instinktartig in ihm liegenden Sicherheit des Blicks für die in dieser Kunst liegenden Regeln, welche von der ersten Jugend auf genährt worden war, musste es ihm in jedem Falle leichter sein, als es vielen Anderen gewesen sein würde, durch Selbststudium vorwärts zu kommen. Dennoch ist nicht zu verkennen, dass sein Entwicklungsgang, eben um dieser Selbststudien willen, ein langsamer war. Während Bach, mit Recht geehrt und bewundert als Orgelspieler, auch späterhin doch noch lange Zeit hindurch ein fast unbekannter Tonsetzer geblieben war, bis er von Weimar aus seine Fittige weiter zu schwingen beginnen durfte, war Händel, sein Zeit- und Altersgenosse**) schon ein Mann, dessen Wirken und Werke Antheil und Bewunderung erregten und der sich durch seine Stellung zu der Bühne in Hamburg und durch seine 1704

---

*) Reinken. S. S. 42.

Frescobaldi, Organist an der St. Peterskirche zu Rom, geboren zu Pescara 1591, war der eigentliche Vater des wahren Orgelstyls.

Pachelbel, geboren zu Nürnberg 1653, war Vicar des Organisten zu St. Stephan zu Wien, 1675 Hoforganist zu Eisenach (Vorgänger von Ambrosius Bach, Sebastian's Vater), 1680 Organist an der Predigerkirche zu Erfurt, 1690 in Stuttgart, dann in Gotha, endlich 1695 Organist zu St. Sebald in Nürnberg, starb 1706.

**) Händel war am 24. Februar 1685 geboren, also nur drei Monat älter als Bach.

mit der Almira begonnene Thätigkeit als Operncomponist bereits einen glänzenden Namen erworben hatte. Freilich von Arnstadt und Mühlhausen aus würde dies schwer zu erreichen gewesen sein, selbst wenn die Reife dazu vorhanden gewesen wäre. Forkel giebt an, dass Bach als Anleitung zur besseren Ordnung seiner Ideen angefangen habe, die damals neu herausgekommenen Violinconcerte Vivaldi's für Klavier einzurichten, dass er die Führung der Motive, das Verhältniss derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherlei andere Dinge mehr dabei studirt und dass die Umänderung der für die Violine eingerichteten Gedanken und Passagen ihn auch musikalisch denken gelehrt habe*), so dass er nach vollbrachter Arbeit seine Ideen nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten gehabt, sondern sie schon aus eigner Phantasie habe nehmen können.

---

*) Auf diese Weise hat Bach nicht weniger als 16 Violinconcerte Vivaldi's für Klavier bearbeitet und ausserdem noch eines derselben für 4 Klaviere mit Begleitung gesetzt. Vivaldi, welcher 1743 in hohem Alter zu Venedig starb, war ein grosser Violinspieler und als solcher in Deutschland und Italien sehr berühmt. Ausser zahlreichen Opern und Concerten sind von seinen Compositionen besonders hervorzuheben: 12 Violin-Trios, 12 Concerte für 4 Violinen, 2 Alti, Violoncello und Continuo, 12 Violinconcerte, Violinsoli und fünfstimmige Violinconcerte.

Neuere Forschungen haben übrigens die Richtigkeit der von Forkel aufgestellten Behauptung in Zweifel gezogen. J. Rölemann, kgl. Kammermusikus in Dresden, hat in der neuen Zeitschrift für Musik, Nro. 45 bis 47, 1867 in einer längeren Auseinandersetzung nachzuweisen gesucht, dass dieselbe nicht bloss unerwiesen, sondern auch unrichtig sei. Er stellt fest, dass die Vivaldischen Violin-Concerte erst 1717 von Pisendel nach Dresden verpflanzt worden seien und dass erst 1720 Bayer zu Amsterdam mit ihrer Veröffentlichung begonnen habe, dass Bach daher mit ihrer Bearbeitung erst in der Cöthen-Leipziger Periode habe beginnen können.

Es mag dahingestellt bleiben, ob es unmöglich gewesen sei, dass auch schon vor 1717 und 1720 Vivaldi's Concerte in Deutschland bekannt sein konnten. Man darf dabei wohl nicht übersehen, dass

An Fleiss und Ausdauer fehlte es ihm freilich nicht, denn er arbeitete so anhaltend und emsig, dass er oft die Nächte zu Hilfe nehmen musste. Was er am Tage ohne den Gebrauch des Klaviers aufgeschrieben hatte, das lernte er in der folgenden Nacht spielen.

Diese Studien in Verbindung mit seinen grossen natürlichen Anlagen, der ererbten Auffassung der Musik, seinem von Anfang an ernsten Charakter und seinem kirchlichen Beruf mussten ihn nothwendiger und natürlicher Weise zur besonderen Vorliebe für den ernsten Styl und die Verarbeitung kirchlicher Motive führen.

So begann denn der junge Tonsetzer mit kleineren Versuchen die Laufbahn, die ihn späterhin so weit hinausführen sollte über die bis dahin bekannten Grenzen des für möglich und erreichbar Gehaltenen.

Das Herrschen der Form, die Unterordnung unter den Zeitgeschmack und conventionell Hergebrachtes sind in den wenigen Werken, welche uns aus jener

---

solche Musiken sich damals durch Abschriften vielfach mittheilten, dass Bach ein eifriger Sammler und selbst Violinspieler war, und dass die Thatsache, dass Pisendel die Vivaldischen Concerte 1717 in Dresden eingeführt hat, deren Vorhandensein an anderen Orten keineswegs ausschliesst.

Ohne Zweifel finden sich in Forkels Biographie des grossen Meisters mancherlei Irrthümer vor. Indess darf man auch nicht ausser Acht lassen, dass das, was er dort niedergelegt hat, die Ueberlieferungen der Söhne Seb. Bach's sind, welche sehr gut unterrichtet waren.

Eine Herabsetzung kann der Verfasser für ihn in der von Forkel gemeldeten Thatsache nicht finden, ebensowenig zugeben, dass sie für eine rein aus der Luft gegriffne, für eine jedes historischen und aesthetischen Grundes entbehrende Phrase zu halten sei.

Die von Herrn Rölemann aufgestellten Vermuthungen über die Gründe, aus denen Seb. Bach jene Concerte für Klavier bearbeitet habe, sind nicht gerade überzeugend. Es dürfte aber auch darauf nicht in dem Maasse ankommen, um daraus eine kritische Fehde hervorgehen zu lassen.

Zeit erhalten worden, und zu denen unter Anderen das bekannte „Capriccio auf die Entfernung eines Freundes“ gehört, leicht erkennbar.*) Auch hier schon treten die Blitze seines Geistes, die Sonnenblicke einer mächtigen Schöpfungskraft sichtbar hervor; aber sie sind vereinzelt, der Zusammenhang im Ganzen fehlt, man vermisst den freien Fluss, die naturgemässe Entwickelung der Gedanken.

In jedem Falle ist es von hohem Interesse, zu sehen, dass der jugendliche Organist seine ersten praktischen Versuche in der Composition, wie wir ihn dereinst mit einem Choral seine glänzende Laufbahn werden schliessen sehen, auch mit dem Choral begonnen, dass dieser ihn von Arnstadt aus durch sein langes, künstlerisch so reich gestaltetes Leben als treuer Gefährte begleitet hat.**)

Es darf nämlich mit Bestimmtheit angenommen werden, dass Bach, zunächst vielleicht zu eigenem Gebrauch und zur Uebung, in Arnstadt angefangen hat diejenigen Choralvorspiele und variirten Choräle auszuarbeiten, welche er unter dem Namen „partite diverse“ aufgeschrieben hat.***) Dieselben sind einfacher, ärmer als die späteren gleichartigen Arbeiten, ohne jenen eigenthümlichen Reiz der Phantasie und ohne jene bewundernswerthe Beherrschung des Stoffs, welche vom Beginn der Cöthen'schen Periode an in seinen Compositionen hervortreten.

Daneben betheiligte er sich an der Herausgabe des Freilighausen'schen Gesangbuchs, dessen erste

---

*) Capriccio sopra la lontananza del suo fratre dilettissimo.

**) Spitta führt mehrere Fugen S. Bach's an, in welchen er Compositionen aus dessen Arnstädter Zeit, insbesondere in Anlehnung an Buxtehude, vermuthet. Die Möglichkeit ist nicht zu bestreiten. Bestimmte Nachrichten hierüber liegen nicht vor.

***) Die ersteren derselben waren bloss manualiter gesetzt. Das obligate Pedal hat Bach erst später zu benutzen angefangen.

Auflage (Geistreiches Gesangbuch) im Jahre 1704 herauskam. Eine grosse Anzahl von Chorälen (300) wurden von ihm für den Zweck dieses Werks theils neu gesetzt, theils eigens componirt. Denn wir werden später sehen, dass Bach bei dieser Sammlung von Kirchenliedern auch als Componist von Chorälen aufgetreten ist. Seine Neigung, den Choral künstlerisch zu gestalten, hat offenbar hier ihren ersten Ausgangspunkt gefunden, und wie sehr er weiterhin in dieser Richtung Ausserordentliches geleistet haben mag, — die Grundlage ist in Arnstadt gelegt worden.*)

Es scheint, dass er dem Strome seiner Ideen während des Gottesdienstes oft einen zu freien Lauf gelassen habe. In einer Lebensskizze des grossen

---

*) Es hat sich in Arnstadt die Tradition erhalten, dass eine dort im Jahre 1705 auf dem Rathhause von den Schülern der dortigen Landes-Schule aufgeführte fünfaktige Oper:

Die Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens

von Bach componirt gewesen sei (conf. Programm des Gymnasiums zu Arnstadt für das Schuljahr 1845/46 von Dr. Karl Theodor Pabst). „Die Partitur dieser Musik, angeblich von Bach's Hand geschrieben, ist noch in den zwanziger Jahren vorhanden gewesen, und wie ich von dem ehemaligen Eigenthümer derselben persönlich erfahren, nebst vielen anderen Musiken aus Bach's und seiner Vorgänger Zeit zum Verkleben der Obst-Bäume verwendet worden." (!) Die Richtigkeit jener Tradition lässt sich schwer erweisen. Doch scheint es, bei der immerhin nicht auszuschliessenden Möglichkeit der Wahrheit, in jedem Falle zweckmässig, den Text jener Oper, welcher auch nach anderen Seiten hin ein gewisses Interesse bietet und von dem damaligen Rector der Schule zu Arnstadt, Joh. Friedr. Treiber, verfasst sein soll, dem grösseren Leserkreise zugänglich zu machen. Derselbe ist daher in den Anhängen, Band IV. unter Nro. 3, mit abgedruckt.

Interessant ist es, bei dieser Gelegenheit zu erfahren, dass die Grafen zu Arnstadt zu jener Zeit ausser ihrer musikalischen Kapelle ein Theater unterhalten haben, dessen Orchester aus 22 Personen bestand, die meist in anderen herrschaftlichen Bedienungen (als Jäger, Küchenschreiber, Kornschreiber, Kammerdiener etc.) standen. Die Stücke wurden von den Schülern und einzelnen Einwohnern der Stadt

Tonmeisters von Friedrich Beisker*) findet sich die Bemerkung, dass die dortige Kirchengemeinde, ergriffen von dem wundersamen, nie gehörten Orgelspiele Bach's, öfters vergessen habe, in den Gesang einzufallen. Dagegen sagt das über seine Art und Weise die Choräle zu spielen aufgenommene amtliche Protokoll mit grösserer Wahrscheinlichkeit, dass die Gemeinde dadurch „confundiret worden".

Dem Gräflichen Consistorio zu Arnstadt mochte diese seine Art, den Kirchengesang zu begleiten, nicht eben passend erscheinen. Man war gewohnt, die Weisen in einfacher Art gespielt zu vernehmen. Es verlangte Niemand darnach, die künstlerische Gewandtheit, die dem Gewöhnlichen sich abwendende Phantasie des Organisten bei seinen gottesdienstlichen Verrichtungen kennen zu lernen. Daher entstanden Streitigkeiten zwischen ihm und der Kirchenbehörde. Auch der Schülerchor, der die Choräle zu singen hatte, scheint sich in die neue Weise der Begleitung des Gesanges und in die Bereicherung der Kirchenmusik durch neue Wendungen, Gedanken und kunstvolle Veränderungen nicht haben finden zu können und mit dem dirigirenden Musiker scheinen vielfache Differentien eingetreten zu sein. So konnte die Stellung ihn auf die Dauer nicht befriedigen.

Inzwischen war Bach von dem Verlangen ergriffen worden, den berühmten Orgelspieler Dietrich Buxtehude an der Marienkirche zu Lübeck zu hören, denselben, dessen Ruf im Jahre 1703, also zwei Jahre früher, Händel zu einer Reise eben dorthin veranlasst

---

aufgeführt, meist Handwerkern, deren Nahmen zum Theil noch erhalten sind und deren Leistungen wohl hie und da an Schackspeares Sommernachtstraum erinnert haben mögen.

Jedenfalls hatte Bach hier Gelegenheit, in dem sog. galanten Styl Kenntnisse zu sammeln. Spitta, S. 223, vermuthet, dass Treiber und sein Sohn die bezeichnete Oper componirt hätten.

*) Urania. 1861. 18. Jahrgang. Nro. 2. S. 17.

hatte. Händel hätte diese schöne Organistenstelle erheirathen können, wenn er ihr seine Freiheit und Zukunft hätte opfern wollen. Bach wollte „ein und anderes in seiner Kunst begreifen". Er erbat und erhielt im Jahre 1705 einen vierwöchentlichen Urlaub. Zu Fuss trat er die weite Reise von etwa 60 Meilen in rauher Jahreszeit an. Einmal an Ort und Stelle, mochte es ihm schwer geworden sein, sich von dort zu trennen, wo er gewiss vielfache Nahrung für sein umfassendes Streben gefunden hatte. Aus den vier Wochen wurde mehr als ein Vierteljahr. Während Händel bei seiner Anwesenheit in Lübeck „mit vielen Ehrenerweisungen und Lustbarkeiten" gefeiert wurde, war sein bescheidener Kunstgenosse in einem Winkel der Kirche verborgen ein heimlicher Zuhörer des berühmten Orgelspielers. Er mochte in seinen armen Verhältnissen schwerlich daran denken, dass er sich die reich dotirte Stelle durch eine Heirath mit Buxtehude's Tochter erkaufen könne. So blieb er auf den Eifer für jene stillen Studien angewiesen, die einen Theil seiner Jugend ausgefüllt hatten, zu welchen er aber früher nur mangelhafte Gelegenheit gefunden.

Wohl mochte er angefangen haben, die Ahnung seiner Zukunft in sich herum zu tragen. Er begann an deren Entwickelung zu arbeiten. Dass er bereits auf der Reise nach Lübeck ein berühmter Mann gewesen und dort als solcher von Buxtehude anerkannt worden wäre, darauf deutet nicht die geringste urkundliche Spur und ebensowenig der innere Zusammenhang des ganzen Aufenthalts in Lübeck.

Die gänzliche Erschöpfung seiner bescheidenen Mittel, mehr als der abgelaufene Urlaub, zwang ihn den Ort zu verlassen, wo seine Begierde zu hören und zu lernen so viel Befriedigung gefunden hatte.

Als er mit Schätzen der Erfahrung und mit neuen Ideen bereichert in sein Amt zurückkehrte, wurde die

Unzufriedenheit seiner Vorgesetzten bemerkbar. Nicht nur die gewiss verdiente Rüge wegen der mehr als zweimonatlichen Urlaubsüberschreitung war es, die ihm Vorwürfe zuzog, sondern auch die „wunderlichen Variationen", die er in den Chorälen angebracht hatte, kamen zur Sprache. Ebenso gab sein Verhältniss zu den Schülern, welche zu seiner Begleitung auf der Orgel in der Kirche die Musik auszuführen hatten und deren Dirigent, wie gesagt, mit seiner neuen Art die Choräle zu begleiten wenig einverstanden gewesen zu sein scheint, dem Consistorio Veranlassung zum Einschreiten. Zum 2. Februar 1706 erhielt er eine Vorladung. Das Protokoll der stattgehabten Verhandlung ist für die Stellung des grossen Tonmeisters zu seiner dort vorgesetzten Behörde und für den Einfluss der Geistlichkeit auf die technische Ausführung des Kirchen- und Choralgesanges jener Zeit merkwürdig genug.

Es lautet: *)

A.

„Joh. Sebastian Bachen

Organisten an der Neuen Kirche betr. wegen Langwierigen Verreissens und unterlassener Figuralmusik.

Actum, den 21. Februar 1706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange gewessen, und bey wem er dessen verlaub genommen?

Ille. Er sey Zu Lübeck gewessen umb daselbst ein vnd anderes in seiner Kunst Zu begreiffen, habe aber zuvorher hievon dem Herrn Superintendend Verlaubnüss gebethen.

Dominus Superintendeus. Er habe nur auf 4 Wochen solche gebethen, sei aber wohl 4 mahl so lange aussen blieben.

---

*) Urania 1861, S. 19 ff.

Ille. Hoffe, das orgelschlagen würde unterdess von deme, welchen er hiezu bestellet, dergestalt seyn versehen worden, dass desswegen keine Klage geführt werden könne.

Nos. Halthen Ihm vor, dass er bisher in dem Choral viele wunderliche Variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemischet, dass die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige, wann er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch ausszuhalten und nicht zu geschwinde auf etwas Andres zu fallen, od. wie er bissher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen. Nechstdeme sei gar befrembdlich, dass bissher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle, Dahero er sich zu erclähren, Ob er sowohl Figural alss Choral mit den Schühlern spiehlen wolle? dann man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thuen wolle, solle ers nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet und jemand Der diesses thäte, bestellet werden Könne.

Ille. Würde man ihm einen rechtschaffenen Director schaffen, wollte er schon spiehlen.

Resolvitur. Soll binnen 8 Tagen sich erclähren.

Eodem.

Erscheint der Schühler Rambach*) und wird Ihm gleichfals Vorhalt gethan wegen der disordres, so bissher in der Neuen Kirche zwischen den Schühlern und dem Organisten passiret.

Ille. Der Organist Bach habe bishero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Hrn. Superintend derwegen anzeige beschehen, wäre er gleich auf das andre extremum gefallen, und hätte es zu kurtz gemachet.

---

*) Präfect des Schülerchors.

Nos. Verweissen ihm, dass er letzt verwichenen Sonntags unter der Predigt im Weinkeller gegangen.

Ille. Sey ihm leyd, solte nicht mehr geschehen, vnd hätten ihm die Herrn Geistlichen deswegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des Dirigirens nicht zu beschwehren, indeme nicht Er, sondern der Junge Schmidt es verrichtet.

Nos. Er müsse sich Künfftig gantz anders vnd besser als bissher er gethan, anstellen, sonst würde das guthe, so man ihm Zugedacht, wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas Zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, vnd sich nicht selbst recht Geben, sondern sich dergestalt bezeigen, dass man mit ihm zufrieden seyn Könne, welches er versprach. Ist auch hierauf dem Cantzley Diener anbefohlen, dem Rectori zu sagen, dass er Rambach vier Täge nach einander 2 Stunden ins Carcer gehen lassen solle."

Bach scheint sich mit der, nach obigem Protokoll in acht Tagen abzugebenden Erklärung eben nicht beeilt zu haben. Ebenso scheint es, dass er mit dem Schülerchor, der seinen Ansprüchen wohl nicht Genüge leisten und dessen Verwendung zur Figuralmusik ihm daher wohl lästig sein mochte, dessen Disciplin auch gelockert war, so dass er wohl keine hinreichende Autorität über ihn haben mochte, nicht habe musiciren wollen. Dass das Unrecht in dieser Hinsicht nicht allein auf seiner Seite war, ergeben die protokollarischen Antworten des Schülers Rambach sehr deutlich. Dagegen hatte Bach das zu jener Zeit Unerhörte gewagt, eine fremde Sängerin in der Kirche singen zu lassen. Er erhielt daher zu seiner Verantwortung eine neue Vorladung, deren Verhandlung wie folgt protokollirt worden ist.*)

---

*) Urania, a. a. O.

„Actum den 11. November 1706.

Wird dem Organisten Bachen vorgestellet, dass er sich zu erclähren, ob wie ihm bereits anbefohlen, er mit den Schühlern musiciren wolle oder nicht; denn wann er Keine Schande es achte, bey der Kirche zu seyn, und die Besoldung zu nehmen, müsse er sich auch nicht schähmen, mit den Schühlern, so darzu bestellet, so lange biss ein anders verordnet, zu musiciren. Dann es sey das absehen dass dieselben sich exerciren sollen, umb dereinst Zur musik sich besser gebrauchen zu lassen.

Ille. Will sich derwegen schriftlich erclähren.

Nos. Stellen ihm hierauf ferner vor auss was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Chor biethen vnd musiciren lassen.

Ille. Habe Magister Uthe davon gesaget." *)

Offenbar war das Consistorium bei den, dem jungen Tonsetzer und Organisten ertheilten Vorhaltungen und Rügen keineswegs im Unrecht. Dass Bach dies erkannt habe, ergiebt sich aus seinen Erklärungen in den bezeichneten Protokollen eben nicht. Gewiss war es nicht Hochmuth oder Eigensinn, wenn er mit dem Schülerchor, wie dieser eben war, nicht musiciren wollte. Bei dem tief in ihm liegenden Triebe, den Forderungen der Kirche an die Musik im weitesten Maasse Genüge zu leisten, können nur sachliche Gründe die Veranlassung gegeben haben, hiermit in so auffallender Art zurückzuhalten.

Doch erkennen wir schon in dem Verhalten des Jünglings zu der ihm vorgesetzten Kirchenbehörde dieselben Eigenschaften, welche in späterer Zeit die Stellung des gereiften Mannes schwierig gemacht

---

*) Uthe war Candidat der Theologie zu Arnstadt.

Für die Voraussetzung, dass in dieser frembden Jungfer Maria Barbara, Bach's spätere Gattin, zu vermuthen sei (Spitta S. 325), liegt nach keiner Seite hin irgend eine begründete Veranlassung vor.

haben. Sein Wesen, wie vortrefflich es an sich sein mochte, war eben von einer gewissen, mit Schroffheit verbundenen Eigenwilligkeit nicht freizusprechen.

Es scheint, als ob ihm seine Stellung zu Arnstadt im Allgemeinen nicht genügt, er sich in ihr beengt, seinen aufstrebenden Geist behindert gefühlt habe. Sein später so hervortretendes Streben, der Kirchenmusik einen höheren Schwung, erweiterte Grundlagen zu geben, war erwacht, ohne dass er nach den dargelegten Verhältnissen im Stande gewesen wäre, ihm Folge zu geben. Vielleicht auch hatte er noch andere Gründe, welche es ihm wünschenswerth erscheinen liessen, sich nach einer anderen Stelle umzusehen, welche zugleich einträglicher sein musste, als die zu Arnstadt.

Er hatte erreicht, was in seiner Familie seit mehr als einem Jahrhundert Bedingung des Lebens und der Existenz gewesen war.

Er war in den ehrenwerthen Stand der Organisten im Thüringer Lande eingetreten. Nun wollte er, 22 Jahre alt, einen eigenen Hausstand begründen. In Arnstadt lebte mit ihm zugleich eine Verwandte, Maria Barbara Bach, die jüngste Tochter des verstorbenen Johann Michael Bach, der, wie wir gesehen haben, seiner Zeit Stadtschreiber und Organist zu Gehren gewesen war. Bach hatte den Vetter bei dessen Lebzeiten öfter besucht. Die jungen Leute hatten sich gefunden und ein Band inneren Verständnisses scheint sie enger an einander geknüpft zu haben.

Am 1. Dezember 1706 war J. Georg Ahle,*) Organist zu St. Blasii in der alten Thüringischen

*) Johann Georg Ahle war der Sohn des am 24. Dec. 1625 zu Mühlhausen gebornen und wegen seiner gründlichen Kenntnisse in der Musik und seiner trefflichen geistlichen Compositionen berühmten Joh. Rudolph Ahle, welcher in der Zeit von 1649 bis 1673 Organist zu St. Blasii daselbst war.

Reichsstadt Mühlhausen, gestorben, derselben Stadt, die in ihrem Schoosse im Jahre 1553 den Sänger geistlicher Lieder, Johann Eccard, hatte gebohren werden sehen, zu deren durchsichtigem Quellenspiegel jährlich nach den Weisen alter Meister mit Lob und Dankliedern gewallfahrtet wurde. Dies Mühlhausen, seit jeher eine Pflegerin des Kirchengesanges, welcher, wie das dortige Choral-Melodienbuch bezeugt, „eine schöne Frucht des religiös kirchlichen Sinnes war, der seit Jahrhunderten im Orte gepflegt wurde," dem Geburtslande unsres Meisters nahe, mochte wohl die Stätte sein, an welche dieser für seine aufkeimende Wirksamkeit bessere Hoffnungen knüpfen durfte.

Sein Ruf hatte sich wohl schon damals auszubreiten begonnen; denn es waren ihm, wie von seinen früheren Biographen versichert wird, von verschiedenen Seiten Stellen angetragen worden.*) Er meldete sich zu dem dort erledigten Amte und ward zu Ostern 1708 zur Orgelprobe berufen, die er auch abgelegt hat.

Wir finden hierüber in den Acten des Raths von Mühlhausen folgendes verzeichnet: **)

„Actum den 27. May 1707.

In Conventu Parochiano, Proponeb. Dom. Senior Dr. Cons. Dr. Conrad Meckbach.

Es were erinnerlich, was gestalt durch tödtlichen Hintritt Hrn. Joh. George Ahle die Organistenstelle bei der Kirche St. Blasii erlediget worden Solche nun zu ersetzen der nothdurfft seyn würde, dahero zur Umfrage gestellet.

1.

Ob nicht Vor andern auff den N. Bachen Von

---

*) Forkel über J. S. Bach S. 6. Hilgenfeld J. S. Bach's Leben und Werke S. 22.

**) Ich lasse nur dasjenige folgen, was sich auf Bach bezieht, mit Fortlassung unwesentlicher Gegenstände andrer Art (Spitta S. 332).

Arnstadt, so neulich auf Ostern die Probe gespielet, reflexion zu machen?

Conclusum und sey dahin zu bearbeiten, dass mit Ihme billig accordiret werde.

Zudem were Selbiger anhero zu bescheiden."

Hrn. Bellstedt commission zu geben.

etc. etc. etc.

So wurde Bach nach Mühlhausen berufen und mit ihm über die Bedingungen verhandelt, unter denen er das erledigte Amt einzunehmen gesonnen sein möchte.

Wie bescheiden seine Anforderungen an eine verbesserte Lage und an das Leben in Gemeinschaft mit der von ihm erwählten Gattin waren, ergiebt die nachstehende Verhandlung. Er war, in sich selbst erst im Werden begriffen, zufrieden mit Wenigem.

„Actum den 14. Juny 1707.

Coram Deputatis Parochiae D. Blasii. Herr Gottfried Stüler, Herr A. E. Reiss, Herr J. C. Stephan,

accessitur Hr. Joh. Seb. Bache und wurde Vernommen, ob Er die bey der Kirche D. Blasii erledigte Organistenstelle antreten wolte und was Er zur bestellung verlange.

Hr. Bach praetendiret:

85 Gul. So Er zu Arnstadt hatte

Und das Deputat Hrn. Ahlen, alss

3 Malter Korn,

2 Claffter Holtz 1 buchene und 1 andere.

6 Schock Reisig an statt des ackers, Vor die Thür geführet.

Wolte hierauff folgen, Verhoffet anbey, dass Seinen Abzug und UeberKunft zu facilitiren Zur Ueberbringung Seiner Mobilien Ihme werde mit Fuhrwerk assistiret werden. Bittet schliesslich Ihme die Bestallung schriftlich auszufertigen."

(Folgen 18 Unterschriften.)

„Actum den 15. Juny 1707.

Ref. Joh. Dieterich Petreseim, dass Hr. Seb. Vockerodt, Hr. Christian Stüler, H. Haserodt gesaget, hetten keine Fedder oder Dinte, weren wegen des unglücks so bestürzet, dass Sie an keinen Music dächten, wie es die andern Herrn machten weren sie zufrieden."

Der Rath von Mühlhausen fand kein Bedenken, den immerhin sehr bescheidenen Forderungen Bach's zu entsprechen.

Es wurde daher für ihn folgende Bestallung ausgefertigt:

„Wir bey der Keiserl. freyen und des heiligen Reichs Stadt Mühlhausen sämmtliche Eingepfarrte Bürgermeister und Rathsverwandte des Kirchspiels D. Blasii fügen hiermit zu Wissen, demnach dasige Organisten-Stelle durch tödtlichen Hintritt Hern. Johann George Ahlen Weyland unsres Mitraths und Freundes vacant und erlediget worden, solche nun Zu ersetzen, haben Herrn Johann Sebastian Bachen bei Dritte Kirche zu Arnstadt bestellten Organisten anhero beruffen und zu Unserem Organisten bey obbesagter Kirche D. Blasii derogestalt angenommen, dass Er zuvörderst hiesigem Magistrat treu und hold Seyn, Gemeiner Stadt Schaden weren und Bestes hingegen befördern, in Seiner aufgetragenen Dienstverrichtung sich willig bezeigen und jedesmahl erfinden lassen, absonderlich die Sonn-, Fest und andern Feiertage, Seiner auffWartung treu fleissig Verrichten, das Ihme anVertrauete Orgelwerk wenigst in gutem stande erhalten, die etwa befindliche Mängel dem jedesmahl bestellten Hrn. Vorsteher anzeigen und Vor denen reparatur und Musik fleissig mit sorgen, aller guten wohlanständigen Sitten sich befleissigen, auch ungeziemende Gesellschaft und Verdächtige compagnie meiden solle, Gleichwie nun obbenannter Hr. Bache Obigem Allem nach sich gemäss zu bezeigen und zu

verhalten mittelst Handschlages verpflichtet, Alss haben Ihme hiergegen zu seiner jährlichen Besoldung

85 Gulden an gelde,
das hergebrachte Deputat an
3 Malter Korn
2 Claffter Holtz 1 buchen und 1 Eichene oder aspen
6 Schock reisig Vor die Thüre geführt

anstatt des ackers, zu reichen versprochen und darob gegen wörtlichen Bestallungs Schein unter Vorgedrücktem Cantzlei Secret aussstellen lassen.

Geschehen den 15. Juny 1707.

(L. S.) Eingepfarrte bey der Keiserlich freien und des heiligen Reichs Stadt Mühlhausen.

So war denn Bach's Aufenthalt zu Arnstadt nicht mehr von langer Dauer. Er trat sein neues Amt im July dieses Jahres an.

Eine Notiz des damahligen Kassenschreibers Schelhasse zu Arnstadt sagt über seinen Abgang von dort:

„Der Organist Herr Johann Sebastian Bach hat sein letztes quartal, Trinitatis 1707 verfallen, wegen der Neuen Kirche, empfangen den 28. Juni 1707.

Johann Schelhasse."

Sein Ausscheiden aus diesem seinem ersten Amte erfolgte nach den Akten des Raths zu Arnstadt am 29. Juni 1707 und ist hierüber folgendes Protokoll aufbewahrt worden.

„Actum den 29. Juny 1707.

Erscheinet Herr Johann Sebastian Bach, bissheriger Organist zur neuen Kirchen, Berichtet, dass er nach Mühlhausen Zum Organisten berufen worden, auch solche Vocation angenommen habe. Bedankte sich demnach gegen den Rathe gehorsambst, Vor bissherige Bestallung, und bittet um Dimission. Wolte

hiermit die Schlüssel Zur Orgel dem Rathe, von deme er sie empfangen, wieder überliefert haben.

D. R. Z. A.“

Der Amtsnachfolger J. S. Bach's zu Arnstadt war wiederum ein Bach, Johann Ernst, seines Oheims, des Zwillingsbruders Johann Christoph, Hof- und Stadt-Musikus zu Arnstadt Sohn, geboren 1683. Dieser Vetter lebte in dürftigen Verhältnissen und hatte eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren. Sebastian trat dem ärmeren Verwandten von seiner so dürftigen Besoldung einen Theil des letzten Quartals ab, worüber in den Stadt-Akten folgende Notiz vorhanden ist.*)

„Dem Herrn Secretario berichte hiedurch, dass Herr Sebastian Bach, jetziger Organist in Mühlhausen, im July vergangenen Jahres 1707 seine Dimission erhalten und das ihm rückständige Quartal Crucis seinem Hrn. Vetter, jetzigen Organisten in der neuen Kirche, besage desselben ausgestellte Quittung abgetragen, wäre also der Anfang des jetzigen Organisten in der neuen Kirche vom Quartal Luciae 1707 zu machen, und ihm seine Bestallung sonder Massgebung darnach einzurichten. Welches hiedurch attestirt.

Martin Feldhauss.“

*) Diese und die vorhergehenden Urkunden über Bach's Stellung zu Arnstadt sind den Acten des dortigen Stadt-Archivs entnommen. Dieselben sind auch in der Urania a. a. O. abgedruckt.

Es findet sich bei der Mittheilung dieser Notizen daselbst S. 22, Jahrg. 17. 1860. die Bemerkung, dass Bach dem Johann Ernst das volle letzte Quartal abgetreten habe. Dies scheint nicht der Fall gewesen zu sein. Bach hat allerdings das letzte Trinitatis-Quartal erhoben und das Quartal Crucis dem Vetter überlassen. Bei der Verschiedenheit der den Notizen unterzeichneten Namen, und da Bach bekanntlich seine Besoldung aus zwei Kassen bezog, ist indess anzunehmen, dass er nur den einen Theil der letzteren seinem Vetter abgetreten, den andern Theil aber selbst bezogen habe. Diese Voraussetzung thut der Verdienstlichkeit keinen Abbruch.

In diesem Zuge erkennt man nicht nur die ehrenwerthe und uneigennützige Gesinnung Bach's, sondern auch recht eigentlich seinen innigen Verband mit der grossen Künstlerfamilie, welche in sich einen so festen Zusammenhang bewahrt hatte. Einem armen, in seine eigene dürftig dotirte Organistenstelle tretenden Verwandten, der eine alte Mutter und eine kranke Schwester zu ernähren hat, überlässt er einen Theil seiner Besoldung und heirathet gleichzeitig eine seiner nächsten Verwandten, die einen Organisten zum Vater gehabt hatte.

Wenn gleich durch den langen Aufenthalt und die Erziehung unsers Meisters in der Fremde sein Blick über die engen Grenzen seiner Heimath hinaus erweitert worden war, so hatte er doch keinesweges den Sinn für die ehrenwerthen Eigenschaften seiner Familie und deren häusliche Tugenden, wie wir auch weiterhin vielfach bestätigt finden werden, verloren.

Noch in demselben Jahre erfolgte zu Dornheim bei Arnstadt durch den ihm befreundeten Pfarrer Johannes Laurentius Stauber*) seine Trauung.

Das Kirchenbuch zu Dornheim meldet dies mit folgenden Worten:

„Den 17. Oct. 1707 ist der Ehrenfeste Hr. Johann Sebastian Bach, ein lediger Gesell und Organist zu St. Blasii in Mühlhausen, des weyl. Wohl Ehrenfesten Hrn. Ambrosii Bachen, berühmten Stad Organisten und Musici in Eisenach Seel. nachgelassener Eheleibl. Sohn, mit der tugendsamen Jungfrau Maria Barbaren Bachin, des weyl. Wohl Ehrenfesten und Kunstberühmten Hrn Johann Michael Bachens, Organist im Amt Gehren Seel. nachgelassener Jungfrau jüngster Tochter, allhier in unserm Gotteshause, auf Gnädiger

*) Bach war mit Stauber bekannt und befreundet, da dieser noch als Cand. Theol. in Arnstadt lebte.

Herrschaft Vergünstigung, nachdem sie zu Arnstadt aufgebothen worden, copuliret worden."

So hatte unser Meister sich seinen häuslichen Heerd in Ehrbarkeit und unter bescheidenen Ansprüchen begründet.*)

Wie sich sein Leben in dieser Ehe gestaltet habe, sagt uns keine Chronik. Doch ist ihr ein reicher Kindersegen entquollen, und dieser spricht deutlicher, als manche vereinzelte Nachricht dies zu thun vermöchte. Sonst wissen wir nur den tragischen Ausgang, den wir zu seiner Zeit melden werden.

Sebastian hatte aus dieser seiner ersten Ehe acht Kinder, worunter fünf Söhne. Zuerst ward ihm eine Tochter, Catharina Dorothea, 1708 zu Mühlhausen geboren, welche unverheirathet blieb und ihren Vater überlebt hat. Nach ihr kam als der älteste der Söhne im Jahre 1710 zu Weimar geboren, Wilhelm Friedemann. Ein Zwillingspaar, welches schon im ersten Lebensjahre wieder starb, folgte diesem. Dann kam Carl Philipp Emanuel am 14. März 1714 zur Welt. Auf ihn folgte wiederum eine Tochter, welche sehr jung gestorben ist, endlich Johann Gottfried Bernhard (1715) und Leopold August (1718).

Die Hebung und Ausbildung der Kirchenmusik war in jedem Falle ein Hauptgesichtspunkt gewesen, den Bach bei Annahme seiner neuen Stelle im Auge gehabt hatte. So jung er in seinem Amte und an Jahren war, so lag doch sein Lebensgang und der Beruf seiner Zukunft in seinem Innersten klar vorgezeichnet. Kein Zufall hat ihn zu dem gemacht, was er uns geworden ist; eine innerste Naturnothwendigkeit hat ihn von Schritt zu Schritt auf die Höhe geführt, die er im Laufe eines langen und mannigfach bewegten Lebens ersteigen sollte. In Arnstadt hatte

---

*) Spitta (S. 336) meldet, dass S. B. damahls von einem Oheim zu Erfurt 50 Gülden geerbt habe.

er, wie wir gesehen haben, seinen Ideen nicht in entsprechender Weise folgen können. In Mühlhausen trat er in Verhältnisse ein, die, von dem Staube ehrwürdigen Alters bedeckt, der Verjüngung bedurften.

Eine seiner ersten Pflichten in seinem neuen Amte war ihm, für die Wiederherstellung der ihm anvertrauten schadhaft gewordenen Orgel der Kirche zu St. Blasii Sorge zu tragen. Der Rath kam ihm hilfreich entgegen. Das Stadtarchiv von Mühlhausen meldet:

„Actum den 21. Februar 1708.
in Conventu Parochiano
Proponeb. D. Cori Sen. Cons. Dr. Meckbach.

Es hätte der neue Organist Hr. Bache bey dem Orgelwerk der Kirche D. Blasii Verschiedene Defecte angemerket, wie solche zu remediren ein schriftliches Project übergeben.

levebat et quaereb.

1) Ob es projectirter maassen einzurichten,
2) Den Accord zu machen gewisse Commission zu ernennen.
3) Weile Sich zu dem kleinen Werke auf dem Singe Chor Jemandt angegeben solches an sich zu handeln Commissioni aufzugeben, mit dem Liebhaber zu schliessen?

Conclus.

ad 1. Affirmativ
ad 2. denominati Hr. Bollstedt. Hr. Riess. Hr. Seb. Vockrodt.

cum instructione, So genau zu accordiren, alss Sie können, und allenfalss das kleine Werk pro 50 Thlr. dem Orgelmacher an Zahlungsstatt anzugeben, wann mit 200 Thlr. Er das Werk zu verfertigen nicht annehmen wollte."

Die oben erwähnte Disposition, welche Bach zur Verbesserung des Orgelwerks gefertigt hatte und deren Originalschrift sich in dem Archive der Stadt Mühl-

hausen befindet, ist interessant genug, um sie ganz wieder zu geben. Sie lautet folgendermaassen:

„Disposition der neuen reparatur des Orgelwerks ad D. Blasii.

1. Muss der Mangel des Windes durch drey neue tüchtige Bälge ersezet werden, so da dem Oberwerke, Rückpositive und neuem Brustwerke genüge thun.

2. Die 4 alten Bälge so da vorhanden, müssen mit stärkerem Winde zu dem neuen 32 f. Untersatze und denen übrigen Bassstimmen aptiret werden.

3. Die alten Bass Windladen, müssen alle ausgenommen, und von neuen mit einer solchen Windführung versehen werden, damit mann eine einzige Stimme alleine, und denn alle Stimmen zugleich ohne Veränderung des Windes könne gebrauchen, welches vormahle noch nie auff diese Arth hat geschehen können, und doch höchstnöthig ist.

4. Folget der 32 f. Sub Bass oder sogenanndte Untersatz von Holz, welcher dem ganzen Wercke die beste gravität giebet. Dieser muss nun eine eigene Windlade haben.

5. Muss der Posaunen Bass mit neuen und grössern corporibus versehen, und die Mundstücke viel anders eingerichtet werden, damit solcher eine viel bessere gravität von sich geben kann.

6. Das von denen Herrn Eingepfarrten begehrte neue Glockenspiel ins Pedal, bestehend in 26 Glocken à 4 f.-thon; Welche Glocken die Herrn Eingepfarrten auff ihre kosten schon anschaffen werden, und der Orgelmacher solche hernachmahls gangbahr machen wird.*)

Was anlanget das Obermanual, so wird in selbiges anstatt der Trompette (so da herausgenommen wirdt) ein

7. Fagotto 16 f. thon eingebracht, welcher zu

---

*) Dies Glockenspiel ist nicht zur Ausführung gekommen.

allerhandt neuen inventionibus dienlich, und in die Music sehr delicat klinget. Ferner anstatt des Gemshorns (so gleichfalls herausgenommen wirdt) kömmet eine

8. Viol di Gamba 8f. so da mit dem im Rückpositive vorhandenem Salicinal 4f. admirabel concordiren wird.

Item anstatt der Quinta 3f. (so da gleichfalls herausgenommen wirdt), könnte eine

9. Nassat 3f. eingerücket werden.

Die übrigen Stimmen im Ober Manuale so vorhanden, können bleiben, Wie auch das ganze Rückpositiv, indem doch solche bey der Reparatur von neuem durchstimmet werden.

10. Was denn hauptsächlich anlanget das neue Brustpositiv, so könnten in selbiges folgende Stimmen kommen — als:

Im gesichte 3 Principalia, nahmentlich:

1. Quinta 3f.
2. Octava 2f.
3. Schalemoy 8f.

} von guthem 14löthigem Zinn.

4. Mixtur 3fach.
5. Tertia, mit welcher mann durch Zuziehung einiger anderer Stimmen eine vollkommene schöne Sesquialteram zuwege bringen kan.
6. Fleute douce 4f. und leztens ein
7. Stillgedockt 8f., so da vollkommen zur Music accordieret, und so es von guthem Holze gemacht wird, viel besser als ein Metallines Gedockt klingen muss.

11. Zwischen dieses Brustpositives und Oberwerkes manualen muss eine Copula seyn.

Und schliesslichen muss bey nebst Durchstimmung des ganzen Werckes, der Tremulant in seine richtig Wehende mensur gebracht werden."

Doch war es Bach nicht vergönnt, diese Reparatur selbst zu Ende führen zu helfen.

Es scheint, als ob auch in Mühlhausen seine Be-

strebungen, die Kirchenmusik in seinem Sinn zu reformiren, keinen Eingang gefunden hätten. Er war kein Mann des Stillstands und der trocknen Fortführung des ihm Ueberlieferten. Er wollte Neues schaffen, in erweiterten Formen eine reichere Ideenfülle darstellen und durch diese erhebend, anregend und belebend wirken. So waren die Arbeiten des jungen Organisten dem ernst-strengen Sinne der dortigen Lutheraner, die unter sich in heftigem dogmatischem Streite lebten, in jedem Falle nicht abstract, nicht choralmässig genug. Die in Arnstadt hervorgetretenen Schwierigkeiten mussten sich hier, wo bedeutende Choralisten Vorgänger Bachs gewesen waren, in schärferer Weise wiederholen.

Es ergiebt sich dies mit voller Klarheit aus dem „Pro memoria", in welchem er dem Rathe zu Mühlhausen seinen Rücktritt aus seinem Amte anzeigte. Er hatte in der ersten Hälfte des Jahres 1708 eine Reise nach Weimar unternommen und sich dort vor dem Herzoge Wilhelm Ernst hören lassen. Hier hatte sein Spiel so grossen Beifall gefunden, dass ihm die Stelle als Kammer- und Hof-Organist angetragen worden war.

Bach war alsobald entschlossen, diesem ehrenvollen und für ihn vortheilhaften Rufe zu folgen. Er schrieb hierüber an den Rath zu Mühlhausen:

„An die Allerseits respectiven Höchst und Hochgeschätzten Herrn Eingepfarrten D. Blasii,
unterthäniges
Memoriale.
Magnifice, Hoch und Wohl Edle, Hoch und Wohlgelehrte, Hoch und Wohlweise Herrn, Hochgeneigte Patroni und Herrn.*)

Welcher gestallt Eur. Magnificenz und Hochge-

*) Das Autograph ist in den Acten des Magistrats zu Mühlhausen befindlich.

schätzte Patrone zu dem vor dem Jahre erledigten Organisten Dienste D. Blasii meine Wenigkeit hochgeneigtest haben bestellen, dermalen auch Dero Milde zu meiner besseren Subsistenz mich geniessen lassen wollen, habe mit gehorsahmen Dank jederzeit zu erkennen. Wenn auch ich stets den Endzweck, nemlich eine regulirte Kirchen Music zu Gottes Ehren, und Ihrem Willen nach gerne aufführen mögen, und sonst nach meinem geringen Vermögen der fast auf allen Dorfschafften anwachsenden Kirchenmusic, und offt besser als allhier fasonierten Harmonie möglichst aufgeholffen hätte, und darumb Weit und breit, nicht sond kosten, einen guthen apparat der auserlessensten kirchen Stücken mir angeschaffet, wie nichts Weniger das project zu deme abzuhelffend nöthigen Fehlern der Orgel ich pflichtmässig überreichet habe, und sonst aller Ohrt meiner Bestallung mit lust nachkommen währe: so hat sichs doch ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen, gestalt auch zur Zeit die Wenigste apparence ist, dass es sich anders, obwohl zu dieser Kirchen selbst eignen Seelen vergnügen künfftig fügen mögte, über diesses demüthig anheim gebende, wie, so schlecht auch meine Lebens Arth ist, bey dem Abgange des Hausszinses, und anderer äusserst nöthigen Consumtion ich nothdürftig leben könne.

Alss hat es Gott gefüget, dass eine Enderung mir unvermuthet zu Handen kommen, darinne ich mich in einer hinlänglicheren subsistence und Erhaltung meines endzweckes wegen der Wohlzufassenden kirchen music ohne verdriesslichkeit andrer ersehe Wenn bey Ihro Hochfürstl.-Durchl. zu Sachsen-Weymar zu Dero Hof-capelle und Cammer-music das entree gnädigst erhalten habe.

Wannen hero solches Vorhaben meinen hochgeneigtesten Patronen ich hiemit in gehorsahmem respect habe hinterbringen und zugleich bitten sollen, mit meinen geringen kirchen Diensten vor Diessesmahls

vor willen zu nehmen, und mich mit einer gütigen dimission förderlichst zu versehen. Kann ich ferner etwas zu Dero KirchenDienst contribuiren, so will ichs mehr in der That, als in Worten darstellen, verharrende Lebenslang

Hochedler Herr,
Hochgeneigte Patronen und Herrn,
Deroselben
Dienstgehorsamster
Joh. Seb. Bach.

Mühlhausen, den 25. Jun. anno 1708."

Dieses früher nicht bekannt gewesene Schriftstück bietet dem aufmerksamen Beobachter ein mehr als gewöhnliches Interesse. Abgesehen nemlich davon, dass wir aus demselben ersehen, wie Bach mit der von ihm selbst freilich in sehr ärmlicher Weise bedungenen Besoldung, „so schlecht auch seine Lebens-Art war", nicht zu subsistiren vermochte, erkennt man als zweifelloses Ergebniss seiner bisherigen Entwickelung, dass eine „regulirte, wohl zufassende KirchenMusik zu Gottes Ehren", d. h. eine solche, die den inneren Bedürfnissen und äusseren Formen des Gottesdienstes gleichmässig entsprach und in systematischer Ordnung und Vollständigkeit ausgeführt werden konnte, schon damals der „Endzweck" seiner Bestrebungen war. Nicht war es die Bestimmung seines, sich in bescheidener Stellung dahin bewegenden Wesens, „das sittlich rath- und haltlos gewordene Leben wieder geordnet hinzustellen", wie dies von seinem grossen Zeit- und Alters-Genossen Händel wunderlicher Weise behauptet worden ist.*) Auch trieb es ihn nicht nach Aussen. In dem Innersten seines Wesens lebte und arbeitete er; aber er war sich seiner Ziele im vollsten Maasse

*) Chrysander. Händel's Leben. I. S. 219.

bewusst. Nicht erst eine Folge seiner späteren Lebensstellung zu Leipzig war jene in grössestem Maasse ausgeführte Organisation des musikalischen Kirchendienstes, die wir dort bewundern werden. Bach hat vielmehr, wie das obige Promemoria deutlich ergiebt, sein ganzes Leben als eine Vorbereitung zu einer solchen Stellung betrachtet. Auch die in pekuniärer Beziehung bessere Stelle zu Weimar war für ihn besonders wegen der „ohne Verdriesslichkeit Andrer wohl zu fassenden KirchenMusik“ erwünscht. Es hatte sich in Mühlhausen „ohne Wiedrigkeit nicht fügen wollen“, dass er seinem „Endzweck“ in seiner Weise näher trat, und es war auch „zur Zeit die wenigste Apparence, dass sich diess anders fügen möchte“.

Es ergiebt sich aber hieraus auch, dass in Mühlhausen die strenggläubigen Ortodoxen ihm gegenüber die Oberhand behalten hatten. Wenn man in Erwägung zieht, wie sehr diese, wie bei Gelegenheit der Besprechung der Cantatenwerke Bach's im ersten, und seiner Arbeiten für die Orgel im zweiten Bande dieser Biographie nachgewiesen werden wird, die Einführung der damahls modernen Musik in die Kirche verabscheuten, so wird man sich einen Begriff machen können von den Widrigkeiten und dem Verdruss, dem er in seinem künstlerischen Drange und regen Eifer ausgesetzt gewesen sein muss. In jedem Falle sehen wir ihn in sein thätiges reiches Leben mit ganz bestimmten Zielpunkten eintreten und diese in bewusstem Willen und in fester Consequenz bis an sein Lebensende verfolgen. Ihm stand hiebei kein Lehrer, kein Freund rathend, helfend, mitwirkend zur Seite. Ihn trieb das äussere Leben nicht vorwärts, wie es Händel seiner grossen Bestimmung entgegen führte. Aus sich selbst heraus musste er, wie schwer dies sein mochte, die Bedingungen schaffen, unter denen er seine Aufgabe, wie er sie in sich trug, zu erfüllen vermochte.

Langsam und schrittweise, aber unverrückt sein Ziel im Auge behaltend, ging er vorwärts. In kleinen Kreisen bewegte sich seine äusserliche Existenz, in grossen Gedanken und erhabenen Anschauungen erhob sich sein reicher Geist weit über diese hinaus. Ihm entströmte die heilige Gluth der klaren Flamme, die in ihm seit seiner Jugendzeit entzündet war, welche er an den Werken und dem seltenen Orgelspiel der alten Meister zu Hamburg und Lübeck genährt hatte. Er war nicht der Mann, sie unter den widrigen Gegenströmungen einer für seine Ideenfülle und für die Grösse seiner Anschauungen noch nicht reifen Zeit ersticken zu lassen.*) Es war die Nothwendigkeit jener künstlerischen Triebe, die in ihm aus dem Blute seiner Familie lebten und die ihm seine Lebensbahn vorgezeichnet hatten.

In dem Rath zu Mühlhausen wurde Bach's Gesuch vom 26. Juni berathen.

„Actum den 26. Juni 1708.

In Conventu parochiano praes.:

Dr. Cons. Meckbach.
D. Cons. Grab.
D. Cons. Bolstedt.
D. Reiss.
D. Tilesco.
D. Eisenhardt.
D. Stembach.
Vogeler.

Haben sich entschuldigen lassen:

D. Cons. Schrenker.
D. Cons. Stephan.

---

*) Der Zustand der Kirchenmusik zu Mühlhausen war noch viel später ein höchst jammervoller. Publikum und Rath wollten unter keinen Umständen die geringste Aenderung an dem einmal hergebrachten, keine Abweichung von der alten Sitte oder Unsitte dulden. Wer sich ein Bild derselben machen will, vergleiche Marpurgs hist. krit. Beiträge, Th. V. S. 381 bis 409.

D. J. C. Stephan.
Hr. Meckbach.
Hr. Hoserodt.

Proponeb. D. Cons. Dr. Meckbach:
es hätte der organist Bach anderweite Vocation nach Weimar und solche angenommen, dahero umb seine dimission schriftlich nachgesuchet.

Quaereb. Weil er nicht aufzuhalten, müsse man wohl in seine dimission consentiren, jedoch Ihme bey der apertur anzudeuten, das angefangene Werk*) helffen zum stande zu bringen."

In dem Verhalten des Raths zu Mühlhausen gegen Bach während seiner kurzen Amtszeit daselbst liegt, wenn auch unausgesprochen, ein gewisses Wohlwollen.

Der Rath hatte gewiss nicht jene Widrigkeiten herbeigeführt, denen Bach als Organist zu St. Blasii weichen zu müssen glaubte; auch hinderte man ihn nicht, seinen vorwärts strebenden Flug fortzusetzen.

So zog er nach Weimar. Wie ihm in Arnstadt ein Vetter in seinem Dienste gefolgt war, so sollte auch die Stelle zu St. Blasii wieder durch ein Mitglied der grossen Organistenfamilie besetzt werden.

Am 4. Juli 1708 wurde für diese „des abgehenden Hrn. Bachen's Vetter, auch Bache genannt, ein studiosus" designirt. Es war dies Johann Friedrich Bach,**) Sohn jenes berühmten S. Christoph Bach aus Eisenach, welcher von 1709 bis 1730 in Mühlhausen blieb und sich dort, obschon er den Ruf eines Trunkenbold hinterlassen hat, doch durch rühmlichen Eifer und grosse Kunstfertigkeit ausgezeichnet haben soll.

Dem Aufenthalt Sebastian Bach's in Mühlhausen danken wir die Cantate zur dortigen Rathswahl

---

*) Die Orgelveränderung nämlich.

**) Choral Melodien für das Mühlhäuser Gesangbuch. Mühlhausen bei Friedr. Heinrichshofen. 1834. S. XI.

(1708).*) Es ist dies das erste bedeutendere Werk, welches von ihm bekannt und gewiss das erste, welches gedruckt worden ist. Es mag daher gestattet sein, dessen Inhalt näher zu verfolgen. Dasselbe führt den etwas schwülstigen, wohl von dem Componisten selbst verfassten Titel:

„Glückwünschende Kirchen Motetto,
als
bey solennen Gottesdienste, in der Haupt-Kirchen B. M. V.
der gesegnete Raths-Wechsel,
am 4. Februarii dieses M. D. C. C. VIII. Jahres geschah,
Und die Regierung
der Kayserl. Freyen Reichs-Stadt
MUHLHAUSEN.

Der Väterlichen Sorgfalt des Neuen-Raths,
nemlich,
des Hoch-Edlen, Vesten, Hochgelahrten
und Hochweisen Herrn,
Herrn Adolff
Streckers,
und
des Edlen, Vesten, und Hochweisen Herrn
Hrn. Georg Adam
Steinbachs,
beyderseits Hochverdienten
Herrn Bürgermeistern,
wie auch
derer übrigen Hoch- und Wohl-ansehnlichen.
Mitgliedern,
freudig überreichet wurde,
schuldigst erstattet,

---

*) Dass Bach auch die Cantate: „Der Herr denket an uns" in Mühlhausen gesetzt habe, ist nicht unwahrscheinlich, wenn auch der von Spitta S. 369 berichtete Zweck lediglich auf Combinationen beruht, denen keine Thatsachen zu Grunde liegen.

durch
Johann Sebastian Bachen
Organ. Div. Blasii.
Mühlhausen,
druckts Tobias David Brückner, E. Hoch Edl.
Raths Buchdr."

Die Stimmen sind in Typen von primitivstem Charakter gedruckt. Der den Stimmen beigefügte Text lautet:

Ab 18. e piace 22. 3. Trombae e Tamburi, 3. Violae e Violono. Doi Obboe e Bassono. Doi Flutti e Violoncello. 4. Voci, e 4. in Ripieno. con Baso per l'Organo.

I.

Tutti e Animoso.

GOtt ist mein König von Alters her, der alle Hülffe thut, so auf Erden geschicht. Psalm LXXIV. 12.

II.

Air. Tenor, con chorali in Canto.

Ich bin nu achzig Jahr, worum soll dein Knecht sich mehr beschweren? lass mich umkehren, dass ich sterbe in meiner Stadt, bey meines Vaters, und meiner Mutter Grab. II. Samuel. XIX. 31. 37.

Soll ich auf dieser Welt mein Leben höher bringen,
Durch manchen sauren Tritt hindurch ins Alter dringen,
So gieb Gedult, für Sünd und Schanden mich bewahr,
Auf dass ich tragen mag mit Ehren graues Haar.

III.

Fuga all' ottava à 4. voci.

Dein Alter sey wie deine Jugend. Und GOtt ist mit dir in allem, was du thust. Deuteron. XXXIII. 25. Genes. XXI. 22.

IV.

Arioso Basso, con Obboe e Flutti.

Tag und Nacht ist dein. Du machest, dass beyde Sonn und Gestirn ihren gewissen Lauf haben. Du setzest einem jeglichen Lande seine Gräntze. Psalm. LXXIV. v. 16.

Air Alto e Trombe.

Durch mächtige Kraft
Erhälstu unsre Gräntzen,
Hier muss der Friede gläntzen,

Wenn Mord und Krieges-Sturm sich aller Ort erhebt,
Wenn Cron und Zepter bebt,
Hastu das Heil geschafft,
Durch mächtige Kraft.

V.

Affettuoso e Larghetto.

Du wollest dem Feinde nicht geben die Seele deiner Turtel-Tauben. Psalm LXXIV. 19.

Arioso, à 10. stromenti, e 4. voci.

[1] Das neue Regiment
auf jeglichen Wegen,
bekröhne der Seegen!
Friede, Ruh und Wohlergehn,
müsse stets zur Seiten stehn
dem neuen Regiment.

Tutti.

[2] Glück, Heil und grosser Sieg
muss täglich von neuen
Dich JOSEPH erfreuen,
dass an allen Ort und Landen
gantz beständig sey vorhanden
Glück, Heil und grosser Sieg.

Ueber dem Text der Original-Handschrift dieses merkwürdigen Werkes stehen zum ersten Male die bei Bach's Kirchen-Cantaten und sonst später so vielfach angewandten Worte: „Jesu Juva."

Unter dem Titel ist von Bach's Hand zu lesen: „de l'anno 1708 da Giov. Bast. Bach Org. Mulhusino." von einem mächtigen, vielfach durchschlungenen Schnörkel getragen.

Die Musik reicht begreiflicherweise nicht an die bessere Zeit des Meisters hinan. Dennoch zeigt sie dessen erste Entwickelungs-Stadien in sehr hervortretender, das Maass des Gewöhnlichen weit hinter sich zurücklassender Weise. So der Eingangschor (C-dur $^4/_4$) mit seiner lebhaft bewegten glänzenden Instrumental-Begleitung, der festen rhythmischen Gliederung des ersten Abschnitts und der figurirten Behandlung der canonisch eintretenden Worte „von

Alters her"; so der figurirte 3. Satz „dein Alter sei wie deine Jugend" mit dem in reichem Figurenglanze sich erhebenden Schluss; so vor Allem der schön melodische Satz: „Du wollest dem Feinde" (4/4 C-moll) mit dem obligaten Violoncello in streng durchgeführter Figur und seinem dadurch fast ins moderne streifenden Charakter, endlich der in glänzendster Weise behandelte Schlusssatz.

In der That mochten der ehrsame Rath der alten Reichsstadt und die zuhörende Kirchen-Gemeinde sattsam verwundert gewesen sein, als der junge Organist ihnen diese, die gewöhnlichen Bedingungen der Zeit in so reichem Maasse überschreitende Musik mit allen jenen Mitteln vorführte, welche, wie sehr sie durch die Instrumentaltechnik späterer Zeit überboten sein mögen, damals völlig neu, in der Verwendung für die Kirche aber fast unerhört waren.

Dem beschränkten kirchlichen Standpunkt von Mühlhausen wird diese Cantate schwerlich entsprochen haben. Mit ihr hatte Bach den ersten Schritt auf die grosse Bahn gethan, in der er weiter zu wandeln entschlossen war.

In Mühlhausen war es auch, wo er den ersten Schüler zu bilden begonnen hatte, der daher am Anfang der langen Reihe ausserordentlicher Tonkünstler steht, die seinem Unterrichte ihre künstlerische Grösse und Stellung verdankt haben.

Es war dies Johann Martin Schubart, der, 1690 geboren, also nur fünf Jahre jünger wie sein Lehrer, im Jahre 1707 in Bach's Haus aufgenommen worden war, wo er im Orgel- und Klavierspiel Unterricht erhielt. Der Wechsel in dem Wohnort und der Amtsstellung seines Meisters konnte sein Verhältniss zu ihm nicht unterbrechen. Schubart begleitete denselben nach Weimar und blieb dort fast während seiner ganzen Amtsdauer dessen Hausgenosse, Schüler und Freund. Neben ihm begann Bach zu Mühlhausen

auch den Johann Caspar Vogler zu unterrichten, und bildete ihn zu einem so vorzüglichen Orgelspieler aus, dass er ihn selbst für den besten der aus seiner Schule hervorgegangenen Organisten erklärte, manche der Zeitgenossen aber ihn noch über den Meister selbst stellen zu können meinten. *)

In dem reizenden, damals von einem streng religiösen Leben durchdrungenen Weimar **) hatte Bach nun den grösseren Wirkungskreis, jene ihm nothwendige Freiheit der Bewegung, aber auch jene Anregung und anerkennende Beurtheilung gefunden, welche es ihm möglich machten, von dem schon gewonnenen Standpunkte aus das Höchste zu erstreben. Hier hat er die selbstständige musikalische Laufbahn begonnen, in der er bald eine der glänzendsten Erscheinungen seines Vaterlandes werden sollte. In jener kleinen Residenz eines erleuchteten deutschen Fürstenhauses, wo lange nach ihm das grosse Dioskuren-Paar der deutschen Dichter seine Sternenbahn beschritt und abschloss, begann auch der grösseste deutsche Tonsetzer im Gebiete der Kirchenmusik den mühevollen Lauf seines Lebens über die Schranken des Gewöhnlichen hinaus zu erweitern. In Weimar betrat er zuerst den Weg nach jener zu seiner Zeit einsamen Höhe, auf der wir ihn noch jetzt, nach mehr als hundert Jahren, mit Staunen und Bewunderung einen Theil der Gegenwart und die Zukunft seiner Kunst beherrschen sehen. Hier war es, wo er, seinem eigentlichen „Endzweck zur Ehre Gottes“ näher

---

*) Schon 1715, also in seinem 18. Jahre, während Bach noch in Weimar war, erhielt dieser ausgezeichnete Musiker die Organistenstelle zu Stadt-Ilm.

**) Herzog Wilhelm Ernst, seit 1680 regierender Herzog, war ein Fürst, dessen Thätigkeit sich vorzugsweise auf religiöse und kirchliche Fragen erstreckte, der aber auch viel für das Schulwesen gethan hat. Weimar war damahls an sich ein unbedeutender Ort.

tretend, zugleich seine alles Frühere überbietende Meisterschaft auf dem Klavier und der Orgel zur Vollendung brachte, in einem Maasse, welches ihm die Bewunderung und höchste Anerkennung seiner Zeitgenossen sicherte. Er war Hoforganist und zugleich Kammer-Musicus, mit einem Gehalte von 156 Gulden 15 Gr. Nach drei Jahren wurde ihm eine Zulage bis auf 210 G. 12 Gr. zu Theil. 1713 stieg sein Gehalt mit den Deputaten auf gegen 250 Gulden.

Ueber den eigentlichen Umfang seiner Dienstverpflichtungen ist nichts auf uns gelangt. Sein vorzügliches Violinspiel fand offenbar in der aus 22 Personen bestehenden Kapelle volle Verwerthung.

Auch darüber wissen wir nichts, ob Herzog Wilhelm Ernst zu Bach irgendwie in nähere Beziehungen getreten sei und ob seine streng religiöse Richtung auf dessen ernstes Streben für die Kirchen-Musik einigen Einfluss gewonnen habe,*) wenn auch, wie Mitzler erzählt, das Wohlgefallen des Herzogs an seinem Orgelspiel ihn angefeuert haben mag, alles Mögliche in der Kunst des Orgelspiels zu versuchen.

Seine ununterbrochenen Bemühungen, sich in seinen technischen Fertigkeiten zu vervollkommnen, hatten ihn eine gewisse Ueberlegenheit über alle seine Amtsgenossen erreichen lassen, deren er sich wohl bewusst war. So wenig irgend ein bekannt gewordener Zug seines Lebens davon zeugt, dass Bach jemals der Selbstüberschätzung und thörichten Eitelkeit Raum gegeben habe oder hochmüthiger Ueberhebung gefolgt sei, so war er doch seiner Kunst und aller für deren Uebung erforderlichen Bedingungen so sicher, dass er einst gegen einen seiner dortigen Freunde

*) Mit Bach zugleich lebte in Weimar Johann Gottfried Walther, der bekannte Verfasser des musikalischen Lexicons, der an der Peter- und Paulskirche Organist war..

äusserte, wie er Alles, auch das schwierigste, ohne Anstoss vom Blatt spielen zu können glaube. Und doch hatte er, wie Ausserordentliches er auch zu leisten im Stande war, geirrt. Der Freund, leider wissen wir seinen Namen nicht, überzeugte ihn, wie Forkel erzählt, vom Gegentheil, ehe acht Tage vergangen waren. Er lud ihn nämlich eines Morgens zum Frühstück zu sich und legte auf den Pult seines Instruments ausser andern Stücken auch eines, welches dem ersten Anschein nach unbedeutend zu sein schien. Bach ging nach seiner Gewohnheit sogleich an das Klavier, theils um zu spielen, theils um die Stücke durchzusehen, die auf dem Pulte lagen. Während er diese durchblätterte und durchspielte, ging sein Wirth in ein Seitenzimmer, um das Frühstück zu bereiten. Nach einigen Minuten war Bach an das zu seiner Bekehrung bestimmte Stück gekommen und fing an, es durchzuspielen. Aber bald nach dem Anfang blieb er vor einer Stelle stehen. Er betrachtete sie, fing nochmals an und blieb wieder an ihr haften. „Nein!“ rief er seinem im Nebenzimmer wartenden Freunde zu, indem er zugleich das Instrument verliess, „man kann nicht Alles wegspielen, es ist nicht möglich!“

Während seiner Amtszeit zu Weimar (im Jahre 1710) erlebte das bereits oben erwähnte Gesangbuch Freylinghausens, „des Sängers der Halleschen Pietisten“, wie ihn Chrysander nennt,*) die fünfte Auflage. Es erschien ferner im Jahre 1714 unter dem Titel: „Neues geistreiches Gesangbuch“ der zweite Theil, unter Bach's lebendiger Theilnahme.**)

---

*) Händel. Band I. S. 41.

**) Spitta, S. 366 ff., ist der Ansicht, dass Bach keine Choräle zu den in diesem Gesangbuch befindlichen Kirchenliedern componirt haben könne und weist hiebei einige Irrthümer von Winterfeld's nach. Es wird schwer festzustellen sein, ob dies begründet ist. Es knüpft sich an diese Frage aber kein hervorragendes biographisches Interesse, und so darf man dieselbe ohne Bedenken auf sich beruhen lassen.

Inzwischen war im August des Jahres 1712 zu Halle der Organist an der Lieb-Frauen-Kirche daselbst, Zachau, Händel's Lehrer, gestorben. Die Orgel war bei seinem Tode dem Einsturz nahe. Bach, dessen Ruf als Orgelspieler ersten Ranges so wie in Bezug auf die Kenntniss und die Bedingungen des Orgelbaues schon von Bedeutung war, entwarf, nach der in den Acten der Marienkirche zu Halle befindlichen Handschrift zu schliessen,*) die Disposition zu einem neuen Werk, welches der berühmte Orgelbauer Christoph Cuntius, der jene Disposition auch unterschrieben hat, in drei Jahren für 6300 Rthlr. neu zu bauen unternahm.

Bach hatte sich zu der erledigten Stelle gemeldet. Das in Aussicht stehende neue und schöne Orgelwerk mochte ihm wohl zu derselben Neigung gemacht und er zugleich gehofft haben, dass er seinem Drange, sich in Hinsicht auf die kirchliche Musik einen erweiterten Wirkungskreis schaffen zu können, dort eher werde Genüge leisten können als zu Weimar, wo ihm als Hoforganisten die Gelegenheit hiezu im Ganzen weniger günstig war.

Vielleicht hatte er auch daran gedacht, durch die Stelle Zachaus eine, ihm bei dem Anwachsen seiner Familie gewiss sehr erwünschte Verbesserung seiner äusseren Lage herbeiführen zu können. Sein Dienst-Einkommen hatte, wie der Bd. IV. Nr. I. 4 befindliche Auszug aus den Herzoglich Weimar'schen

---

*) Die in Rede stehende Orgeldisposition ist nicht von Bach unterschrieben, wohl aber nach der Handschrift von ihm verfertigt. Dass dies der Fall, ergiebt sich auch daraus, dass man ihn, der über die Ablehnung der Organistenstelle eingetretenen wesentlichen Differentien ungeachtet, zur Abnahme dieser Orgel zugezogen hat, was gewiss nicht geschehen wäre, wenn er nicht von Anfang an zu deren Wiederherstellung resp. Erneuerung mitgewirkt gehabt hätte.

Kammer-Rechnungen bezeugt, im Jahre 1710 nicht mehr als 150 fl. und für Deputate noch 6 fl. 15 Ggr. und 4 Rthlr. und 9 Ggr. betragen. Im Jahre 1711 war die Besoldung auf 210 fl. erhöht worden, im Jahre 1713 betrug sie 234 fl. 10 Ggr. 6 Pf. und 12 fl. 18 Ggr. für Deputate. Dies war jedenfalls von keinem zu grossen Belange und zur Ernährung seiner Familie nur eben nothdürftig ausreichend. Gegen Ende des Jahres 1713 *) reiste er nach Halle, machte den Betheiligten seine Aufwartung, liess sich auf den dortigen Orgeln hören und schob seine, wie es scheint, sehr bald beabsichtigte Abreise wieder auf, weil er „auf höfliches Ansuchen" des Haupt-Pastors Dr. Heineccius eine Kirchen-Cantate componiren und, sei es bei Gelegenheit der Orgel-Probe oder bei sonstiger Veranlassung, zur Aufführung bringen sollte.

Die Cantate ist componirt worden, die Aufführung scheint auch stattgefunden zu haben. Aber Bach reiste bald darauf nach Weimar zurück, ohne dass die Frage wegen seiner Anstellung entschieden gewesen wäre. Im Ganzen scheint ihm die dienstliche Stellung des dortigen Organisten nicht zugesagt zu haben, wiewohl er durch diese hinreichende Gelegen-

---

*) Forkel (S. 6) und Hilgenfeld (S. 27) verlegen die Bewerbung Bach's, um die durch Zachaus Tod erledigte Organistenstelle zu Halle, ersterer in das Jahr 1717, letzterer in das Jahr 1721. Dass beides irrthümlich ist, ergiebt die vorstehende Auseinandersetzung. Beide Biographen geben übereinstimmend an, man wisse nicht, aus welchem Grunde die Ablehnung Bach's erfolgt sei. Ebenso unbegründet ist Hilgenfeld's Annahme, dass diese Ablehnung wohl dadurch herbeigeführt sein könne, dass ihm schon damahls Aussichten auf das Cantorat in Leipzig eröffnet worden sein möchten. Hiervon konnte schon desshalb nicht die Rede sein, weil Kuhnau, der damalige Cantor zu St. Thomas, erst 10 Jahre später als Zachau sterben sollte. Auch dann wurde, wie wir weiterhin sehen werden, Bach's Bewerbung erst unterstützt, als Telemann es abgelehnt hatte, jene Stelle zu übernehmen.

heit gefunden haben würde, eine reiche Wirksamkeit in Bezug auf die Kirchenmusik zu entfalten.

Auch die Besoldung genügte ihm nicht. Indess scheint es, als ob das Aeltesten-Collegium der Lieb-Frauen-Kirche seinerseits über Bach's Absichten im Betreff der Stelle nicht in Zweifel gewesen wäre. Denn am 14. December 1713 ward ihm die folgende Vocation ausgefertigt und nach Weimar nachgeschickt.*)

„Wir Endes unterschriebene Kirch:Väter und Achtmanne zu Unserer Lieben Frauen allhier, vor uns und unsere Nachkommen im Kirchen:Collegio, uhrkunden hierdurch und bekennen, dass wir dem Ehren-Vesten und Wohlgelahrten Herrn Johann Sebastian Bachen zum Organisten bey der Kirche zu Unserer Lieben Frauen krafft dieses dergestalt bestellet und angenommen haben, dass Er unss und unserer Kirche treu und dienstgewärtig sey, eines Tugendhafften und exemplarischen Lebens sich befleissige, zuvörderst bey der ungeänderten Augspurgischen Confession, der Formula Concordiae und andern symbolischen Glaubens Bekänntnüssen biss an sein Ende beständig verharre, nebst andächtigem Gehör Göttliches Wortes sich zu dieser Kirchen Altar fleissig halte, und dadurch sein Glaubens-Bekäntnüss und Christenthum der ganzen Gemeinde bezeuge.

Hiernächst, soviel seine ordentliche Amts-Verrichtung concerniret, liegt ihm ob,

1) alle hohe und andere einfallende Feyer- oder Fest-Tage, und deren Vigilien, auch alle Sonntage und Sonnabends nachmittage, ingleichen bey denen ordentlichen Catechismus:Predigten und bey öffent-

*) Diese Vocation und die ganze folgende Correspondenz ist den Acten der Marienkirche zu Halle entnommen.

lichen Copulationen die grosse Orgel zu Beförderung des Gottesdienstes nach seinem besten Fleiss und Vermögen zu schlagen, iedoch dergestalt, dass zuweilen auch die kleine Orgel und das Regal, zumahl an hohen Festen bey der Choral- und Figural-Musique gespielet werde. Wie er denn

2) ordinarie bey hohen und andern Festen, imgleichen über den dritten Sonntag nebst dem Cantore und Chor-Schülern auch Stadt-Musicis und andern Instrumentisten, eine bewegliche und wohlklingend gesetzte andächtige Musique zu exhibiren, extra ordinarie aber die zwei letztern hohen Feiertage nebst dem Cantore und Schülern, auch zuweilen mit einigen violinen und andern instrumenten, kurze Figural-Stücke zu musiciren, und alles dergestalt zu dirigiren hat, dass dadurch die eingepfarrte Gemeinde zur Andacht und Liebe zum Gehör göttliches Wortes desto mehr ermuntert werde; vornehmlich aber hat Er

3) nöthig die zur Musique erwehlete textus und cantiones dem Herrn Ober-Pastori Unserer Kirche Tit. Herrn Consistorial-Rath Doct. Heineccio, zu dessen approbation in Zeiten zu communiciren, gestalt Er desswegen an den Herrn Consistorial-Rath hiermit gewiesen wird. Ferner wird er

4) sich befleissigen, sowohl die ordentliche, als von denen Hr. Ministerialibus vorgeschriebene Choral-Gesänge vor- und nach denen Sonn- und Festtages-Predigten, auch unter der Communion, item zur Vesper und vigilien Zeit, langsam ohne sonderbahres coloriren mit vier und fünff Stimmen und dem Principal andächtig einzuschlagen, und mit iedem versicul die andern Stimmen iedesmahl abzuwechseln, auch zur quintaden und Schnarrwerke, das Gedackte, wie auch die syncopationes und Bindungen dergestalt zu adhibiren, dass die eingepfarrte Gemeinde die Orgel zum Fundamente einer guten Harmonie und gleichstimmi-

Thones seyen, darin andächtig singen und dem Allerhöchsten danken und loben möge. Wobey Ihme

5) zugleich das grosse und kleine Orgelwerk nebst dem Kirchen-Regal, und andern, zur Kirche gehörige, in einem Ihme auszustellenden inventario specificirte Instrumenta hierdurch anvertrauet und anbefohlen werden, dass Er fleissige Obacht habe, damit die erstern an Bälgen, Stimmen, Registern und allen andern Zubehörungen in gutem Stande, auch rein gestimmet und ohne dissonanz erhalten, und, da etwas wandelbahr oder mangelhafft würde, solches alsobald dem Vorsteher, oder wenn es der Wichtigkeit, dem Kirchen-Collegio, zur reparatur und Verhütung grössern Schadens, angezeiget werde. Das auss unseren Kirchen-aerario angeschaffte Regal aber, und übrige musicalische instrumenta sollen allein zum Gottesdienst in unserer Kirche gebrauchet, keinesweges aber in andern Kirchen, vielweniger zu Gastereyen ohne unsre Einwilligung verliehen, auch da etwas davon verlohren, oder durch Verwahrlosung zerbrochen würde, der Schade von Ihme ersezet werden.

Vor solche seine Bemühung sollen Ihme aus der Kirchen Einkünfften, Einhundert und vierzig Thlr. Besoldung, ingleichen vier und zwanzig Thlr. zur Wohnung und Sieben Thlr. 12 gr. zu Holz alljährlich gezahlet, auch vor die Composition der Catechismus-Musique iedesmahl 1 Thlr. und vor ieglicher Braut-Messe 1 Thlr. gegeben werden. Wogegen Er verspricht, zeitwährender dieser Bestallung keine Neben-Bestallung anzunehmen, sondern die Dienste allein an dieser Kirche fleissig zu versehen, iedoch bleibet Ihme, soviel ohne deren Versäumung geschehen kann, frey durch information oder sonsten accidentia zu suchen Zu dessen Uhrkund haben wir diese Bestallung in duplo unter dem grössern Kirchen-Secret aussfertigen lassen, eigenhändig nebst dem Hr. Organisten, beyde exemplaria unterschrieben, eines davon Ihme ausge-

stellet, und das andere ist bey den Kirchen zur Nachricht behalten worden.

So geschehen Halle den 14. Decbr. 1713.

(L. S.)

g. z.

Andreas Ockel. A. Matthesius Dm.
Augustus Becker. Friedrich Arnold Reichhelm.
Christoph Semmler.
Christianus Knaut.
Ct. W. Möschel.
Johann Gotthilff Kost.“

Die Gründe, welche, wie wir gesehen haben, Bach schon früher veranlasst hatten, seine Absichten auf die bezeichnete Stelle aufzugeben und nach Weimar zurück zu kehren, waren durch diese Vocation und und durch das darin specificirte Einkommen der Stelle nicht gehoben. Er sandte daher die Bestallung mit dem folgenden Schreiben zurück, in welchem er wiederholt darauf hindeutet, dass ihm die Dotirung der Stelle und auch der Dienst nicht zusage.

„Hoch Edler
Hochgelehrter Vester,

Dero geehrtes nebst der Vocation in duplo habe zurecht erhalten. Vor deren übersendung bin sehr obligiret, und wie ich es mir vor ein glück schätze, dass das sämmtl. Hoch Edle Collegium meine Wenigkeit gütigst vociren wollen, desto mehr werde Bedacht seyn, den durch solche vocation hervorblickenden göttlichen Winck zu folgen. Jedoch wolle mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass meine endliche resolution voritzo nicht notificiren kan, aus ursache, weile erstl. meine völlige dimission noch nicht erhalten, (2) weile in ein und andere gerne möchte einige änderung haben, sowohl wegen des salarii als auch wegen derer Dienste, welches alles noch diese Woche schrifftlich berichten werde. Intzwischen remittire das eine exemplar, und weilen meine völlige dimission noch

nicht habe, als wird mein Hochgeehrtester Herr nicht ungütig nehmen, dass noch zur Zeit mich durch unterzeichnung meines Nahmens anderwerts zu engagieren nicht vermag, bevor erstlich wirklich ausser Dienst und sobald mann denn wird einig werden können wegen der station, so werde mich sofort selbst persönlich melden und mit meiner Unterschrifft zeigen, dass mich zu Dero Diensten würklich verbindlich zu machen gesonnen. Intzwischen wolle M. Hochgeehrtester Herr an die sämtl. Herren Kirchenvorsteher meine ergebenste Empfehlung zu machen unbeschweret seyn, und meine excuse machen, dass anitzo die Zeit es ohnmögl. hätte leiden wollen, einige cathegorische resolution von mir zu geben, sowohl weile einige Verrichtung zu hoffe wegen des Prinzens Geburths Feste, als auch des Gottesdienstes an sich selber es nicht leid wolten; es soll aber ohnfehlbahr diese Woche umständlich geschehen. Ich nehme die mir gütigst übersendete mit allem respect an, und hoffe das Hochlöbl. Kirchen-Collegium werde die sich etwa noch zeigende difficultät gleichfalls gütigst aus dem Wege zu räumen Hochgeneigtest sich gefallen lassen.

In der Hoffnung baldigen glücklichen Erfolges verharre

Hoch Edle

Hochgeehrtester Herr

Weimar, den 14. Jan. 1714.

Dero ergebenster Diener.
Joh. Sebast. Bach."

A monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit
Mon très Honore Ami à Halle.

Freilich dachte der Kirchenvorstand nicht daran, eine Verbesserung „der Station" in Aussicht zu stellen. Es scheint, als ob man diese für zureichend erachtet und mit Bestimmtheit darauf gerechnet habe, dass Bach den Organistendienst, wie er eben war, annehmen werde. Auch auf die von ihm verlangte

„Aenderung derer Dienste", welche ohne Zweifel seine Stellung zur Kirchenmusik betroffen haben, war man nicht geneigt einzugehen. Man vermerkte dabei das Verfahren unsres Meisters sehr übel, ohne auf dessen Antrag „wegen Hinwegräumung der Difficulté" einzugehen; denn Bach erhielt, wie dessen weiter folgende Antwort erweist, auf sein obiges Schreiben, welches immerhin einer Verständigung die Hand offen gehalten hatte, eine Antwort, deren Concept leider nicht zu den Kirchenacten gekommen ist, welche aber sehr empfindlich gelautet haben muss. Man gab ihm darin in jedenfalls nicht passender Weise zu verstehen, dass seine ganze Bewerbung wohl nicht ernstlich gemeint gewesen sei und nur den Zweck gehabt haben werde, dem Herzoge von Sachsen-Weimar, seinem jetzigen Herrn, eine Gehaltszulage abzunöthigen.

Dass Bach dies nicht stillschweigend hinnehmen konnte, sondern diese Unterstellung zurückwies, wird man wohl für selbstverständlich erachten. Auch in dem Verhalten zu friedfertigen Männern giebt es gewisse Grenzen, welche nicht überschritten werden dürfen, ohne dass sie zu ernster Gegenwehr Veranlassung geben. Und Bach hatte, wie seine spätere Entwickelung zeigt, eine Ader von sanguinischem Temperament in sich, welche zu reizen nicht gerathen war. Er schrieb daher, indem er auch seinerseits den Ton der Empfindlichkeit anschlug, an den Kirchenvorstand zu Halle zurück.

„Hoch Edler, Vest: und Hochgelahrter
Hochgeehrtester Herr

Dass das Hochlöbl. Kirchen-Collegium meine Abschlagung der ambirten (wie Sie meinen) Organisten Stelle befremdet, befremdet mich gar nicht, indem ich ersehe, wie es so gar wenig die Sache überleget.

Sie meinen, ich hätte um die erwehnte Organisten Stelle angehalten, da mir doch von nichts weniger als davon etwas bewusst. Soviel weiss ich wohl, dass

ich mich gemeldet, und das Hochlöbliche Collegium bei mir angehalten; denn ich war ja, nachdem ich mich praesentiret, gleich Willens wiederum fort zn reisen, wenn des Herrn D. Heineccii Befehl und höfliches anhalten mich nicht genöthigt, das bewuste Stücke zu componiren und aufzuführen. Zudem ist nicht zu praesumiren, dass man an einen Ohrt gehen solte, wo man sich verschlimmert; dieses aber habe in 14 Tagen biss 3 Wochen so accurat nicht erfahren können, weil ich der gäntzlichen Meinung, man könne seine gage an einem Ohrte, da man die accidentia zur Besoldung rechnen muss, nicht in etlichen Jahren, geschweige denn in 14 Tagen erfahren; und dieses ist einigermaassen die Ursach warum die Bestallung angenommen und auf Begehren wiederum von mir gegeben. Doch ist aus allen diesen noch lange nicht zu schliessen, als ob ich solche tour dem Hochlöbl. Collegio gespielet hätte, um dadurch meinem gnädigsten Herrn zu einer Zulage meiner Besoldung zu vermögen, da derselbe ohnedem schon so viel Gnade vor meine Dienste und Kunst hat, dass meine Besoldung zu vergrössern ich nicht erst nach Halle reisen darff. Bedaure also, dass des Hochlöbl. Collegii so gewisse persuasion ziemlich ungewiss abgelauffen, und setze noch dieses hinzu, wenn ich auch in Halle ebenso starke Besoldung bekommen als hier in Weimar, wäre ich denn nicht gehalten die erstere Dienste denen andern vorzuziehen? Sie können als ein Rechts:Verständiger am Besten darvon judiciren und wenn ich bitten darff, diese meine Rechtfertigung dem Hochlöbl. Collegio hinterbringen, ich verharre davor

Ew. Hoch Ed.

Weimar, den 19. Merz 1714.

gehorsamer
Joh. Seb. Bach.
Concertmeister und Hofforg.

A Monsieur
Monsieur A. Becker Licentié en Droit.
Mon très honore Ami à Halle.

Aus der Gesammtheit dieses Schriftenwechsels ergiebt sich eben unzweifelhaft, dass Bach sich zu der Stelle des Organisten an der Liebfrauenkirche vorzugsweise in der Voraussetzung gemeldet hatte, dass dieselbe neben genügenden und erwünschten Dienstverhältnissen ihm ein höheres Diensteinkommen gewähren werde, als sein Amt in Weimar ihm bot. Nachdem er sich davon überzeugt hatte, dass er in beiden Beziehungen geirrt, hatte er, wie es scheint, die Absicht abzureisen, ausgesprochen, war jedoch auf Zureden des Pastor primarius noch eine Zeit lang in Halle geblieben. Vielleicht war ihm Aussicht gemacht worden, dass der Dienst je nach dem Eindruck seiner Musik geändert, und die Stelle, welche zur Zeit nicht einmal das Einkommen seines damaligen Amts hatte, wesentlich verbessert werden würde.

Erst aus der ihm zugefertigten Vocation scheint er die Ueberzeugung gewonnen zu haben, dass dies nicht in der Absicht des Kirchenvorstands liege. Gewiss würde er besser gethan haben, wenn er sich von vorn herein über seine Bedingungen deutlich erklärt hätte, was in jedem Falle nicht geschehen war. Ihm, wie es die Kirchenbehörde gethan, die Absicht unterzulegen, dass er durch diese seine Bewerbung nur eine Zulage zu seiner Besoldung in Weimar habe erzwingen wollen, dazu lag wohl in den Thatsachen so wenig als in dem Charakter Bach's irgend eine Veranlassung vor. Die geringe Besoldung der Stelle war der einfache Grund der Ablehnung. Man konnte doch nicht verlangen, dass er sich verschlechtern solle, während er Verbesserung suchte. Nachdem auch ein anderer Bewerber das Amt wegen der Unzulänglichkeit der Besoldung abgelehnt hatte, wurde dasselbe endlich einem Schüler Zachaus, Gottfried Kirchhof, übertragen.

Dies war der Verlauf von Bach's Bewerbung um den Organistendienst der Liebfrauenkirche zu Halle,

wie er sich nach den vorhandenen Urkunden darstellt. Inzwischen kann mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass jene mehrfach besprochene Cantate, welche er zu Halle auf den Wunsch des Pastor prim. Dr. Heineccius gesetzt und zur Aufführung gebracht hat, keine andere war, als die in demselben Jahre (1714) zu Weimar am 3. Sonntage nach Trinitatis aufgeführte Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss". Diese, obschon nicht der Periode seiner vollendeten Reife angehörig, ist doch ohne Zweifel zu den besten Tonwerken dieser Art zu rechnen, die er geschaffen hat. So viel bekannt, ist dies die erste unter der grossen Zahl der eigentlichen Kirchencantaten, welche wir dem grossen Meister verdanken. Würdig beginnt sie die lange Reihe gleichartiger Tonwerke, welche er ihr im Laufe seiner langjährigen Wirksamkeit folgen liess. Ihr Erscheinen ist daher in dem Gange seines Lebens von hohem Interesse. In der That greift sie in dem Reichthum ihrer Erfindung und Ausführung, sowie in dem Adel der Conception in die glänzenden Zeiten Bach's voraus. Indem wir auf die besondere Besprechung, welche diesem Tonstück vorbehalten ist, verweisen, mag nicht unbemerkt bleiben, dass dasselbe zugleich die erste Arbeit des Meisters war, welche eine öffentliche Kritik erfahren hat.

Diese ist ihr mehrere Jahre nach ihrem ersten Erscheinen, und zwar in Hamburg durch Mattheson, zu Theil geworden, nachdem Bach sich dort, wie wir später sehen werden, einige Zeit aufgehalten hatte, um sich um die Cantorstelle an der St. Jacobikirche zu bewerben. Muthmasslich hatte er die Partitur mit sich genommen und die Cantate war wahrscheinlich dort gesungen oder sonst bekannt geworden.*) Vor

*) Chrysander (Händel Bd. I. S. 36), welcher gleichfalls der Meinung ist, dass Bach die obige Cantate für seine Bewerbung um den Organistendienst in Halle geschrieben habe, glaubt, dass sie diesem

Mattheson, dem strengen Kunstrichter, hatte sie indess keine besondere Gnade gefunden. Denn in seiner Critica Musica Band II. S. 368 sagt er darüber, nachdem er an einer Composition Zachaus, des Lehrers von Händel, getadelt hatte, dass er die Regel: „Keine propositio relativa ohne die vorherige Proposition, auf deren Theil sie ihre Absicht habe, repetiren zu lassen," verletzt habe: „damit der ehrliche Zachau Gesellschaft habe, und nicht so gar allein dastehe, soll ihm ein sonst braver Practicus Hodiernus zur Seite gesetzt werden, der repetirt nicht für die Langeweile also: Ich, ich, ich, ich hatte viel Bekümmerniss, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniss (in meinem Herzen). Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen, in meinem Herzen. Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen, in meinem Herzen etc. Hernach mal so: Seufzer, Thränen, Kummer, Noth (Pause) Seufzer, Thränen, ängstlich Sehnen, Furcht und Tod (Pause) nagen mein beklemmtes Herz etc. etc. Komm mein Jesu und erquicke (Pause) und erfreu mit deinem Blicke (Pause) komm mein Jesu (Pause) komm mein Jesu und erquicke und erfreu . . . . . mit deinem Blicke diese Seele."

Man wird, wie mit Bezug auf die spätere Ausführung wohl nicht besonders hinzugesetzt zu werden braucht, diesen, auf rein äusserliche Weise und abge-

---

Umstände ihr Bekanntwerden in weitere Kreise hin zu verdanken habe und dass es so erklärbar sei, wie ihr Ruf bis Hamburg habe vordringen können. Die Veranlassung zu der Composition zugegeben, so hat doch im Uebrigen die Annahme Chrysander's wenig Wahrscheinliches für sich. Denn für eine gelegentliche Besprechung wie die obige war die Zeit zwischen dieser (1725) und dem Entstehen der Cantate (1714) zu lang.

lösst von der Musik, begründeten Tadel keineswegs theilen können.

Demselben Jahre (1714) gehört auch, der von Bach herrührenden Bezeichnung auf der Original-Partitur (zu Berlin) zufolge, die Cantate Dominica 1. Advent. Xv. „Nun komm, der Heyden-Heiland" an.

Vielleicht in Folge dieser Cantaten, vielleicht auch gleichzeitig auf den von ihm geäusserten Wunsch und mit Rücksicht auf seine in Halle getäuschten Hoffnungen wurde Bach mit dem Titel eines Herzoglichen Kapellmeisters zum Concertmeister ernannt, wodurch ihm ohne Zweifel eine besondere Anerkennung für seine ausserordentlichen Leistungen ausgedrückt werden sollte.

Zugleich wurden ihm, wie die Herzoglichen Rechnungen in Weimar aus jener Zeit erweisen (siehe Band IV. Nro. 5) eine Gehaltsverbesserung gewährt, so dass sein Gehalt von nun ab 250 fl. jährlich, 16 fl. 12 Gr. für Deputat-Holz, und 2 fl. aus einer besonderen Stiftung, betrug, ein Betrag, bei dem es im Wesentlichen bis zu seinem Abgange nach Cöthen verblieben ist.

Jedenfalls wäre diese geringfügige Gehaltserhöhung nicht geeignet gewesen, auf seine Entschliessungen hinsichtlich der Stelle zu Halle einzuwirken, und sie mehr als Alles andre zeigt, wie sehr das dortige Kirchencollegium bei dieser Unterschiebung im Unrecht gewesen war.

Ein Theil seiner Functionen in der neuen Stellung bestand darin, dass er Kirchenstücke componiren und aufführen musste. Wie sehr dies seiner besonderen Neigung, dem Endzwecke seines Lebens entsprach, braucht nicht wiederholt zu werden. Dass er diese Pflichten nicht versäumte, zeigen unter andern die Cantaten: „Barmherziges Herze" und „Bereitet die Wege, bereitet die Bahn", (auf Dom. 4. Adv. Chr.)

welche im folgenden Jahre, 1715, geschrieben worden sind.*)

Es scheint die Absicht gewesen zu sein, diese Cantaten durch den Druck vervielfältigen zu lassen. Mindestens ergeben die im Grossherzoglichen Archiv zu Weimar befindlichen Rechnungen aus jener Zeit, dass am 9. July 1715 13 fl. 15 Gr. vor 6 Ries Schreib- und 12 Ries Druckpapier zu den Kirchen-Cantaten bezahlt worden sind. Doch ist nicht bekannt geworden, dass dies wirklich geschehen sei.

Inzwischen war (im Jahre 1716) die neu gebaute Orgel in der Liebfrauenkirche zu Halle, zu welcher Bach, wie wir gesehen haben, die Disposition gemacht hatte, vollendet worden. Ungeachtet der unangenehmen Correspondenzen, in welche er mit dem dortigen Kirchenvorstande über die Annahme der Organistenstelle gerathen war, war man doch nicht zweifelhaft gewesen, ihn, nebst Kuhnau, dem damaligen Cantor der Thomas-Schule zu Leipzig, und Rolle

*) Wenn Forkel (S. 35) sagt, Bach habe in Weimar die erste Veranlassung gefunden, sich mit der Composition für den Gesang zu beschäftigen, so ist dies, wie wir aus der in Mühlhausen componirten Rathswahlcantate ersehen haben, nicht richtig. Ebenso unrichtig ist es, wenn anderweit behauptet worden, dass Bach erst in Leipzig gelernt habe, gesangsmässig zu schreiben. Bach war in seiner Jugend Sänger gewesen und wusste wohl, was er von den Stimmen verlangen durfte. Auch sind seine vor Leipzig geschriebenen Cantaten vollkommen gesangsmässig gesetzt. Die für den Sänger nicht selten ausserordentlichen Schwierigkeiten, welche er in die Solo- wie Chorsätze legte, finden sich ebensowohl in seinen früheren wie späteren Compositionen, wie in denen der letzten Zeit. Was wir in Bach's Gesangswerken nach unsrer jetzigen Auffassungsweise ungesangsmässig nennen würden, trifft nur einen Theil der für Solo-Gesang gesetzten Stücke und liegt, abgesehen von inneren Ursachen, welche weiterhin ausführlicher besprochen werden müssen, in der polyphonen Behandlungsweise derselben, welche der Singstimme eine, von den Begleitungs-Instrumenten unabhängige, in harmonischer Selbstständigkeit wirkende Melodie überweist.

Organisten zu Quedlinburg, Bach's späterem Rivalen bei der Bewerbung um Kuhnau's Stelle, zu der Revision des Werks zu berufen. Es scheint, als ob Bach eine derartige Aufforderung nach dem was vorausgegangen war, kaum erwartet habe und dadurch angenehm überrascht worden sei. Er nahm den Auftrag mittelst folgenden sehr höflichen Schreibens an:

Hoch Edler
Insonders HochgeEhrtester Herr.

Vor die ganz sonderbahre Hochgeneigteste confidence Ew. Hoch Edl. wie auch sämmtlichen Hochedl. Collegii, bin höchstens verbunden; und wie ich mir das grösste plaisir mache Ew. Hoch Edl. iederzeit mit gefälligsten Diensten aufzuwarten, desto mehr werde vor itzo bemühet leben, Ew. HochEdl. zu bestimmter Zeit meine aufWartung zu machen, und dane nach möglichkeit in dem Verlangten examine satisfaction zu geben.

Bitte demnach diese meine gefasste resolution dem HochEdl. Collegio sonder mühe zu eröffnen anbey auch meine gantz gehorsamste Empfehlung abzustatten und vor das gar besondere Vertrauen meines schuldigen respects es zu versichern.

Da auch Ew. HochEdl. sich schon vielfältige mühe nicht allein vor itzo sondern auch ehedem vor mich geben wollen, solches erkenne mit gehorsahmen Danck, und versichere, dass ich mir die grösseste Freude machen werde, mich lebenslang zu ernennen

Ew. HochEdl.
Meines insonders HochgeEhrtesten Herrn
ergebenster Diener

Weimar, den 22. April 1716. Joh. Seb. Bach,
Concertmeister.

Herrn
Herrn Augusto Becker Bestmeritirten Licentiato Juris, wie auch der Kirche B. M. Virg. fürnehmer Vorsteher. Meines insonderes HochgeEhrtesten Herrn
Halle.

Demnächst fand die Revision und Abnahme des schönen Orgelwerks von den drei hiezu berufenen Meistern in sehr gründlicher Weise statt und ist darüber ein Protokoll aufgenommen worden, welches in dem Anhange Band IV unter No. 5 mitgetheilt ist.

In demselben Jahre (1716) geschah es, dass Bach zum ersten Male, wenn man von der zweifelhaften Opern-Musik zu Arnstadt absehen will, sich an die Composition einer weltlichen Cantate zu machen Veranlassung fand. Es war dies bei Gelegenheit der Geburtstags-Feier des Fürsten Christian von Sachsen-Weissenfels. Es wird späterhin von diesem Werke weiter die Rede sein.

Hatte Bach in der geschilderten Weise begonnen, sich aus der kleineren Sphäre seines Ursprungs und seines eigentlichen Standes zu jener höheren Geltung aufzuschwingen, vermöge deren er im Stande war, einen bestimmt erkennbaren Einfluss auf die kirchliche Musikrichtung derjenigen Kreise auszuüben, auf welche er zu wirken vermochte, so war auf der andern Seite die alle anderen Virtuosen seiner Zeit weit überragende Stellung, welche er als ausübender Künstler, zumal auf der Orgel und auf dem Klavier, einnahm, schon nicht mehr in Zweifel. Nicht bloss die technische Fertigkeit, die er sich in erstaunenswerthem Maasse zu eigen gemacht hatte, sondern auch sein Reichthum an Ideen, die Grösse und Macht seiner Phantasie, die unbedingte Herrschaft, welche er über die Form und jede äussere Bedingung zur Ausübung seiner Kunst erlangt hatte, waren und wurden in immer weiteren Kreisen anerkannt, so dass fremde Künstler, welche in die dortige Gegend kamen, nicht versäumten, Seb. Bach, als einen berühmten und grossen Tonsetzer, aufzusuchen.*)

*) So unter Anderen Pisendel, der i. J. 1709 zu diesem Zwecke nach Weimar ging. Wöchentliche Nachrichten über Musik (Leipzig 1767) Seite 279.

Um so weniger ist es zu verwundern, dass die Stellung, die er in Weimar zur Kunst eingenommen hatte, ihm von dort aus zu einem Triumphe verhalf, welcher für ihn und für die deutsche Kunst gleichmässig ehrenvoll war.

Es war in der zweiten Hälfte des Jahres 1717,*) als der in Frankreich berühmte Klavierspieler und Organist Jean Louis Marchand an den glänzenden Hof Friedrich August's I. nach Dresden kam.**) Er galt bei seinen Landsleuten für den grössten Orgel- und Klavier-Virtuosen der Welt, und seine Fertigkeit und Vortragsweise hatte, wie man dort glaubte, seines Gleichen nicht. Er war Organist des Königs von Frankreich zu Versailles und zu gleicher Zeit Inhaber von fünf bis sechs Organistenstellen zu Paris. Ein gesuchter Klavierlehrer für Alle, die in der höheren Gesellschaft Unterricht in der Musik nehmen wollten, ward ihm die Stunde mit dem für die damalige Zeit sehr hohen Honorar von einem Louisd'or bezahlt. Von unglaublicher Eitelkeit erfüllt, hatte er es durch sein anmaassendes Wesen gegen den König von Frankreich dahin gebracht, dass er aus seinem Vaterlande verwiesen wurde. Auf seinen dortigen Kunstreisen und in Italien hatte er in der That Niemand gefunden, der im Stande gewesen wäre, ihm die Spitze zu bieten. Auch in Dresden wusste er durch seinen zierlich sauberen Vortrag sich den Beifall des Hofes in so hohem Grade zu erwerben, dass ihm der König sofort eine Anstellung mit einer ansehnlichen Besoldung anbieten liess.

Der Concertmeister der königlichen Capelle, Jean Baptiste Volumier (Woulmyer, Belgier von Geburt,

*) Friedrich August I. kam im Laufe des Jahres 1717 erst Ausgangs Juli nach Dresden, und zwar mit Flemming gemeinschaftlich. Beide blieben dort bis gegen Ende dieses Jahres.

**) Marchand war im Jahre 1669 zu Lyon geboren und damals also 48 Jahre, Bach 32 Jahre alt. Marchand starb 1757 zu Paris.

bis 1706 Concert- und Ballet-Meister am königlich preussischen Hofe),*) kannte die ganze Stärke und Ueberlegenheit Bach's über den eitlen und hochmüthigen Franzosen, und glaubte die gute Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um diesem zu zeigen, dass er nicht der erste Klavier- und Orgel-Virtuose seiner Zeit sei. Volumier wusste, dass auch Bach einen feinen und zierlichen Vortrag hatte, dass er aber nebenbei demselben Adel und Seele, Grösse und Gewalt einhauchen konnte und dass der Franzose, als Tonsetzer seichter kraftloser Musikstücke, weit entfernt war, sich mit ihm in freier Phantasie und in der Composition messen zu können. Er schrieb daher an Bach und lud ihn ein, nach Dresden zu kommen, um in dem musikalischen Wettstreit mit dem berühmten Franzosen die Ehre der deutschen Kunst aufrecht zu erhalten. Bach nahm die Einladung mit Freuden an und begab sich sogleich auf die nach damaligen Verhältnissen weite Reise. In Dresden liess der König, durch Volumier von der Ankunft des berühmten Orgelspielers aus Weimar unterrichtet, ihm eine Einladung zum Hofconcert zu Theil werden, in welchem Marchand spielen sollte. Dieser trug Variationen im Geschmacke Couperins**). über ein französisches Liedchen vor und errang sowohl wegen der darin angebrachten Künste, als wegen seiner netten, feurigen Ausführung lebhaften Beifall. Nach ihm forderte man den neben ihm stehenden Bach auf, zu spielen. Dieser nahm Marchand's Stelle am Flügel ein und präludirte in der ihm eignen meisterhaften Art; dann das Thema, zu welchem Mar-

---

*) Starb 1728.

**) François Couperins (genannt le Grand), geb. zu Paris 1668, war seit 1693 im Dienste Ludwig's XV., seit 1696 Organist zu St. Gervins, seit 1701 claveciniste de la chambre du roi. † 1733. Cramer in seinem Magazin für Musik Th. I. 1783. S. 243 nennt ihn den „Bach der Franzosen fürs Klavier".

chand Variationen gespielt hatte, auch seinerseits aufnehmend, variirte er dasselbe noch zwölf Mal in einer Weise, welche alle Zuhörer zur grössten Bewunderung hinriss. Am andern Tage wurde Marchand von dem ihm sonst unbekannten Künstler durch ein höfliches Handschreiben eingeladen, ihm beliebige musikalische Themen zur freien Behandlung als Phantasie auf dem Klavier zu Theil werden zu lassen, in der Hoffnung, dass er, Marchand, in gleicher Weise die ihm vorzulegenden Aufgaben in freier Phantasie zu spielen sich bereit erklären werde. Marchand nahm den ihm angebotenen Wettstreit an. Der König bestimmte Ort und Stunde dafür. In dem mit fürstlicher Pracht gehaltenen Hause des Feldmarschalls, Grafen von Flemming,*) versammelte sich am Abende des bestimmten Tages eine grosse und glänzende Gesellschaft. Bach fand sich pünktlich ein. Aber Marchand erschien nicht, und als nach langem und vergeblichem Harren Graf Flemming zu ihm schickte, um ihn an die Gesellschaft und deren Zweck erinnern zu lassen, erfuhr man mit Erstaunen, dass der eitle Franzose schon ganz früh am Morgen dieses Tages Extrapost genommen und Dresden verlassen habe. So war es denn dem deutschen Meister zwar vergönnt gewesen, ihn zu schmählichem Rückzuge zu nöthigen; indess war ihm der Triumph nicht zu Theil geworden, ihn Angesichts des glänzenden Hofes und der dort zahlreich versammelten Kenner durch seine überlegene Kunst zu besiegen. Er liess sich nun zur allgemeinen Bewunderung allein hören. Um das ihm vom Könige zugedachte Geschenk von 100 Louis-d'or wurde Bach durch Unterschlagung Seitens einer der Hofbedienten gebracht. Er musste sich an dem ihm zu Theil gewordenen Ruhm genügen lassen. Gerecht und be-

*) Graf von Flemming war dirigirender Staats- und Kabinets-Minister und General-Feldmarschall.

scheiden wie er war, lies er übrigens dem saubern und eleganten Klavierspiele Marchand's volle Anerkennung widerfahren.*)

Dasselbe Jahr, welches ihm diesen verdienten Triumph bereitet hatte, war auch das Jahr der zweihundertjährigen Feier des Reformationsfestes.

Wie zu jener Zeit in den protestantischen Ländern die Religion und deren Cultus in allen Dingen obenan stand, so war es natürlich, dass ein solches Fest nicht vorüber gehen konnte, ohne dass dasselbe die allgemeine Aufmerksamkeit in hohem Grade auf sich gezogen hätte. In welchem Maasse dies zu Weimar der Fall war, ersehen wir beispielsweise aus de Wette's kurzgefasster Lebensgeschichte der Herzoge zu Sachsen (Weimar 1770), in der es heisst (S. 445):

„Das Jahr 1717 war für die gesammte evangelische Kirche und besonders für das Weimarsche Zion ein rechtes Freudenjahr, wozu das dankbare Andenken der durch den Dienst D. Martin Luthers vor 200 Jahren empfangenen Reformation die erwünschte Gelegenheit an die Hand gab. Herzog Wilhelm Ernst hatte wegen feierlicher Begehung desselben die besten Anstalten getroffen, und in der Absicht bereits unterm 1. October ein fürstl. gnädigstes Rescript an das Sachsen-Weimarsche Ober-Consistorium, wegen Intimirung und Feier des auf den 31. October und 1. und 2. November 1717 bevorstehenden evangelischen Jubelfestes, durch den Druck bekannt machen lassen. Worauf das fürstl. OberConsistorium Verkündigung und Ausschreiben, in welchem gemeldet wird, wann das bevorstehende Jubelfest in den Kirchen des gesammten Fürstenthums soll celebrirt und gehalten werden, dann aber eine Information, welchergestalt auf

*) Burney sagt von diesem Wettstreit, Musik. Reisen III. 52: „Es war eine Ehre für Pompejus, dass Cäsar sein Ueberwinder, und für Marchand, dass er von Niemand, wie von Bach besiegt worden war."

Hochfürstl. gnädigsten Befehl des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Wilhelm Ernst, Herzog zu Sachsen, in Dero gesammten Weimarschen Fürstenthum und Landen es mit Singen und Predigen und anderen christlichen Ceremonien bei dem angeordneten evangelischen Jubelfest solle gehalten werden."

Zu dem liturgischen Ritus jener Zeit gehörte die Kirchenmusik als ein nothwendiger Bestandtheil, und Bach componirte, der von ihm übernommenen Pflicht gemäss, hiezu seine schöne Cantate: „Eine feste Burg ist unser Gott", in welcher er die Grundlagen zeigt, auf denen er späterhin jene zahlreichen und grossen Tonschöpfungen hat erstehen lassen, durch die sein Aufenthalt in Leipzig so ausgezeichnet geworden ist. Man erkennt in diesem Werke deutlich, dass Bach das Ende seines ersten Entwicklungsganges erreicht hatte und im Begriff war, der höheren Vollkommenheit näher zu treten.

In die letzte Zeit von Bach's Aufenthalt in Weimar fällt der Beginn der Lehrzeit des Johann Tobias Krebs (Vater des später berühmt gewordenen Johann Ludwig Krebs), welcher bei ihm im Klavier- und Orgelspiel Unterricht erhielt und ein sehr bedeutender Orgelspieler wurde. Er ward später Organist zu Buttstädt, wo er 1760 im 70. Jahre seines Lebens gestorben ist.

Das Jahr 1717 beendete Bach's neunjährigen Aufenthalt zu Weimar. Für seine gesammte Entwickelung war die lange, hier verlebte Zeit von sehr grosser Bedeutung gewesen. Wovon wir am wenigsten erfahren haben, von seinem virtuosen Violinspiel, dürfen wir im Hinblick auf seine Stellung als Concertmeister, zu der er in den letzten Jahren berufen war, am Hofe eines Fürsten, an welchem eine damals moderne Musik gepflegt wurde, am ehesten voraussetzen, dass es zu einem gewissen Glanze entfaltet worden sei. Denn nur ein Meister von Bedeutung konnte für ein Instru-

ment mit solch technischer Sicherheit und Ueberlegenheit schreiben, wie es Bach gethan, der gerade für die Violine späterhin jene berühmten Stücke gesetzt hat, die noch jetzt die Bewunderung der Musikfreunde und die Quelle ernster Studien für die Musiker und Geigenspieler sind.

Bach hat aber in Weimar auch für die Orgel und das Klavier viel gearbeitet, für das letztere dort 16 der Vivaldischen Violin-Concerte gesetzt, davon 3 für die Orgel bearbeitet,*) ebenso hat er auch ausser den oben genannten noch einige Kirchen-Cantaten componirt, deren genauere Analyse Spitta (S. 438 ff., 481 ff. und 525 ff.) sich zur Aufgabe gestellt hat. Er war in Weimar bereits ein berühmter Künstler geworden. Vor Einseitigkeit hatten ihn sein Amt und die Universalität seines Geistes bewahrt.

So trat er in neue Verhältnisse über, in denen ihn ein erweiterter Wirkungskreis erwartete.

Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen berief ihn zu seinem Kapellmeister.**) Geboren im Jahre 1694, also nur 2 Jahre jünger als Bach, hatte dieser ausgezeichnete Fürst im Jahre 1715 die Regierung seines Ländchens angetreten. Er war in den Wissenschaften, besonders in der Kenntniss der Alterthümer, vorzüglich erfahren und ein ausgezeichneter Musikkenner, spielte

---

*) Spitta klagt darüber, dass er kein Original der von Bach bearbeiteten Violin-Concerte Vivaldi's habe auftreiben können. Es sind deren zwei in der K. Bibliothek zu Dresden vorhanden und zwar:

1. Concerto à 4 (Violino conc. 2 Violini, Violoncello e Cembalo) No. 2 der von Bach bearbeiteten Concerte, und
2. Concerto à 4 Violini, Viola, Violoncello e Cembalo von Bach für 4 Klaviere, 2 Violinen, Viola e Basso bearbeitet.

**) Die Fürsten von Anhalt-Cöthen hatten schon früher zur deutschen Kunst eine hervortretende Stellung eingenommen. Cöthen war unter Ludwig von Anhalt († 1650) der Sitz des Ordens der Fruchtbringenden Gesellschaft mit dem Embleme des Palmbaums. Nach Ludwig's Tode ward Wilhelm II. von Weimar († 1662) Oberhaupt des Ordens, dessen Sitz nach Weimar verlegt wurde.

selbst die Violine nicht schlecht und war ein guter Basssänger.*)

Näheres über die Art der Berufung und die etwaige Verbesserung von Bach's äusserer Lage in diesem neuen Amte ist leider nicht bekannt geworden. Er trat dasselbe sogleich an und fungirte in ihm auch als Organist der Schlosskirche und des Hofes.

Eine eigne Schlossgemeinde gab es in Cöthen freilich nicht. Dagegen geschahen zu jener Zeit alle Taufen und Trauungen aus den Familien der fürstlichen Diener und Hofbeamten, vom Präsidenten bis zum Schreiber und vom Hofmarschall bis zum Nachtwächter, in der Schlosskirche und wurden von dem fürstlichen reformirten Hofprediger und Superintendenten vollzogen, auch wenn die Personen lutherischer Confession waren.

So war Bach dem geistlichen Amte nicht entzogen, wenngleich seine kirchliche Stellung in Cöthen eine gewissermaassen exceptionelle und nur der Ausfluss seines Hofamts, also keineswegs eingreifend genug war, um durch sie eine directe Einwirkung auf die kirchlich-musikalischen Verhältnisse ausüben zu können. Doch ist noch jetzt die alte Orgel, auf der er fungirt hat, in der tief in die Erde eingeschnittenen Schlosskirche vorhanden. Sie wird freilich nicht mehr zu kirchlichen Zwecken, sondern von den Seminaristen zur Uebung benutzt. Denn die Schlossgemeinde besteht nicht mehr, wie das Fürstenthum selbst dem grösseren Complex der anhaltischen Lande zugefallen ist.

In jedem Falle war Bach durch seine kirchlichen Functionen nur in untergeordnetem Grade beschäftigt,

---

*) In Hiller, Wöchentliche Nachrichten, 1767, S. 217 wird zugleich mitgetheilt, dass Fürst Leopold, von dem die Geschichte im Uebrigen leider sehr wenig meldet, im Jahre 1811 den nachmaligen K. kurfürstlichen Kapellmeister Heinichen aus Dresden auf einer Reise durch Italien als seinen Componisten mit sich genommen habe.

und es fehlte ihm nicht an Zeit, sich seinen sonstigen Studien in beliebiger Weise hinzugeben.

Bei seinem Abgange von Weimar hatte er die Freude, seinen Freund und Schüler Schubart dort zu seinem Nachfolger ernannt zu sehen. Leider war es diesem ausgezeichneten Manne nur kurze Zeit vergönnt, das Amt seines Lehrers zu bekleiden. Er starb schon 1721. Ihm folgte demnächst der andere Schüler Bach's aus der Mühlhausen-Weimarschen Periode, J. C. Vogler, der später zu gleicher Zeit Bürgermeister von Weimar ward und in diesen beiden Aemtern bis zu seinem 1765 erfolgten Tode unter hoher Anerkennung seiner Fürsten verblieben ist.

V.

CÖTHEN.

Bach's Aufenthalt in Cöthen (1717 bis 1723), obschon für die Kirchenmusik weniger fruchtbar als die Weimarische Zeit, war für seine Zukunft von der höchsten Bedeutung. Er hatte bis dahin nicht aufgehört zu lernen. Seine jetzige Stellung aber gewährte ihm, mehr noch als die bisherige, die Möglichkeit, seine Kräfte zusammenzufassen, seine Ideen zu klären, von fremdem, ungehörigem zu reinigen, sich mit den Werken hervorragender Tonsetzer seiner Zeit fortzubilden, und so den langsamen Gang einer Entwickelung zu vollenden, die lediglich aus ihm selbst, aus seiner innersten Natur hervorgegangen war. Eine lange Reihe von Jahren mühsamer Arbeit und Vorbereitung lag hinter ihm. Während derselben war er Herr geworden der Formen, des äusserlich nothwendigen Apparats von Wissen und Können. Er war in die Blüthe der männlichen Kraft übergetreten.

Weit hinaus schon hatte er gegriffen über das Maass des Gewöhnlichen, Hergebrachten. Aber wie hoch er stand, er hatte die Wandlung noch nicht in sich vollbracht, die ihn zu einer der ersten und edelsten Erscheinungen erheben sollte, welche das weite Gebiet deutscher Tonkunst schmücken. Er wendete

sich, scheinbar die kirchliche Bahn verlassend, in die er mit dem Bewusstsein innerster Nothwendigkeit eingetreten war, der Instrumental-Composition mit einiger Vorliebe zu, und fand hier auf diese Weise den nothwendigen Durchgangspunkt für jene reichen und glänzenden Schöpfungen, die er in Leipzig entstehen liess.

Im Allgemeinen erkennt man in den während seiner Amtszeit zu Cöthen geschaffenen Werken die grössere Reife, die vollendetere Durchbildung. In Freiheit und voller Kraft erledigt sich sein gewaltiger Schöpfungstrieb aller beschränkenden Fesseln, der überkommenen formellen Gebilde. Er beginnt den ihm eigenthümlichen und von hier ab unverkennbar werdenden polyphonen Styl zur höchsten Vollendung überzuführen. Der Geschmack der Zeit und die Mode, so weit beides ohne Berechtigung war, werden mit Bewusstsein abgestreift, das Conventionelle in den Hintergrund gedrängt. Schon tritt er nahe heran an den Gipfelpunkt der Höhe, auf welcher wir ihn in seiner späteren Amtszeit zu Leipzig bewundern und verehren.

Eine der ersten Arbeiten von bedeutenderem Umfange, welche er in Cöthen vollendet hat, mag wohl die muthmaasslich im Jahre 1718 componirte Cantate zum Geburtstage seines nunmehrigen Fürsten, „Durchlauchtigster Leopold“ betitelt, gewesen sein.

Das Interesse, welches eine solche Arbeit, zumal im Hinblick auf den Fürsten, dem sie geweiht war, erwecken muss, giebt Veranlassung, bei dem Texte derselben einige Zeit zu verweilen.

Der Titel und der Text läuten:

„Serenada

Auff Hochf. Geburtsfest des Durchl. Fürsten und Herrn Leopolds, Fürsten zu Anhalt-Cöthen.

a due Voci, Soprano e Basso, due Traversieri, due Violini, una Viola, Bassono, Violoncello e Continuo di J. S. Bach.

1. Recit. (Accomp. mit Quartett. D-dur 4/4, Bass.)
Durchlauchtger Leopold, es singet Anhalts Wald,
Von neuem mit Vergnügen.
Dein Cöthen sich dir stellt
Um sich vor dir zu biegen.

2. Aria. (Sopran. Flöte, Quartett A-dur 4/4.)
Goldener Sonne frohe Stunden
Die der Himmel selbst gebunden,
Rühmet, singet, stimmt die Saiten,
Seinen Nachruf auszubreiten.

3. Bass. (D-dur. 4/4 Quartett.)
Leopolds Vortrefflichkeiten
Machen uns jetzt viel zu thun.
Mund und Herze, Ohr und Blicke
Können nicht bei seinem Glücke
Das ihm billig folget, ruhn.

4. Tempo di Minuetto (G-dur. 3/4. Quartett.)
Unter seinem Purpurs Saum
Ist die Freude nach dem leyde.
Jedem schenkt er weiten Raum
Gnadengaben zu geniessen,
Die wie reiche Ströme fliessen
Nach Landesväterlicher Arth
Er jedem Unfall wahrt,
Drum sich nun die Hoffnung paart,
Dass er werde Anhalts Lande
Setzen in beglücktem Stande.

5. Duo. Bass, Sopran. (A-dur. 3/4.)
Doch wir lassen unsre Pflicht
Froher Sinnen
Jetzt nicht rinnen,
Heute da das Himmelslicht
Seine Knechte fröhlich machet
Und auf seinen Scepter lachet.

6. Recitat. a due voci. (D-dur. 4/4.)
Durchlauchtigster, den Anhalt Vater nennt,
Wir wollen dann das Herz zum Opfer bringen,
Aus unsrer Brust, die ganz vor Andacht brennt,
Soll sich der Seufzer Gluth zum Himmel schwingen.

7. Aria. Soprano. (Quartett. D-dur. 4/4.)
So schau des holden Tages Licht
Noch viele, viele Zeiten
Und wie es jetzt begleiten
Hohes Wohlsein und Gelücke,
So wisse wann es anbricht
Ins Künftige vor Kummer nicht.

8. Aria. Bass. (A-dur. Allabr.) Violoncello e Basso unisono. Cembalo e Violino.
Dein Namen gleich der Sonnen geh,
Stets während bei den Sternen steh.
Leopold, in Anhalts Gränzen
Wird im Fürstenruhme glänzen.

9. Chor 2 st. Flöten Quartett. Bass. (A-dur. 3/4.)
Nimm auch, grosser Fürst, uns auf,
Und die sich zu deinen Ehren
Unterthänigst lassen hören.
Glücklich sei dein Lebenslauf
Sei dem Volke solcher Segen,
Den auf dein Haupt wir legen.

Man sieht, dass der Dichter, in dem man wohl Bach selbst vermuthen dürfte, obschon er dem Fürsten zu Ehren den Schwung seiner Phantasie in reichen Zügen zu entfalten suchte, doch gewisse Schönheitsgrenzen nicht zu erreichen vermocht hat, und dass ihm die Sprache keineswegs hinreichend geläufig gewesen ist. Doch darf man die Worte, welche er dem durchlauchtigsten Leopold zuruft, nicht für leere Schmeichelei und Phrase nehmen. Denn Leopold war in der That ein vortrefflicher Regent, der das kleine Land, das ihm gehörte, so wohl zu leiten verstand, dass sich unter seiner Regierung die Zahl der Einwohner verdoppelte und Cöthen die bevölkertste Stadt in den anhaltinischen Fürstenthümern wurde.

Die Musik zu der vorstehend im Text dargestellten Serenade ist später von Bach mit neu untergelegtem Text und mit dem Anfange: „Erhöhtes Fleisch und Blut“ als Fest-Cantate auf den zweiten Pfingsttag in den Kreis seiner Kirchenmusik aufgenommen

worden. Hier auf Einzelnheiten derselben einzugehen, wird nicht erforderlich sein, indem was über die Kirchen-Cantaten Bachs zu sagen ist, an geeigneter Stelle zusammengefasst werden wird.

Im Allgemeinen aber wird man schon hier die Bemerkung am Platze finden, dass Bach in seinen Gesangswerken einen anderen als den ihm eigenthümlichen Styl nicht gekannt und nur bei wenigen seiner weltlichen Cantaten den Kreis überschritten hat, der die Mehrzahl jener Arbeiten der Kirche zuwies. Es kann daher nicht Wunder nehmen, dass er eine für weltliche Zwecke gesetzte Serenade ohne grosse Mühe und andere wesentliche Veränderung als die des Textes, in eine Kirchen-Cantate verwandeln konnte, wie er dies weiterhin bei vielen ähnlichen Werken gethan hat.

Gewiss ist es für die Beurtheilung des Charakters und der Lebensstellung eines Mannes wie Bach, von dem der Nachwelt so verhältnissmässig wenig positive Nachrichten geblieben sind, von der höchsten Wichtigkeit, zu sehen, wie ein Fürst von den hervortretenden Eigenschaften Leopolds von Cöthen ihn als seinen Freund behandelt, seinen Umgang gesucht hat. Der arme Cantorssohn aus Eisenach, der elternlose Knabe, der zu Fuss nach Lüneburg wanderte, um dort mit seinen geringen Mitteln sich eine Bildung zu suchen, die ihm das Land seiner Geburt nicht zu bieten vermocht hätte, der von seiner vorgesetzten Kirchenbehörde geschulmeisterte Organist zu Arnstadt, war ein Mann geworden, in dessen Umgang ein edler Fürst Freude und Genuss suchte und fand.

Wie sehr Bach von ihm und dem Hofe geschätzt wurde, lässt sich aus einer eigenthümlichen Notiz des Kirchenbuchs der Schlosskirche zu Cöthen erkennen. Im Jahre 1718 war ihm ein Sohn geboren worden. Wir finden über dessen Taufe die folgende Mittheilung:

„1718. 17. Nov.

Hat der Fürstl. Capellmeister Johann Sebastian

Bach mit seiner Frau Marien Barbaran einen Sohn, welcher den 15. Juni geboren, in der Schlosskirche tauffen lassen, Nahmens Leopold Augustus. Die Pathen sind gewesen:

1. der Durchl. Fürst Leopold, regierender Fürst zu Anhalt,
2. der Durchl. Fürst, Herr Augustus Ludwig, Fürst zu Anhalt,
3. die Durchl. Herzoginn, Frau Eleonore Wilhelmine vermählte Herzogin zu Sachsen Weimar, gebohrne Fürstin zu Anhalt,
4. der Hochwohlgeborne Hr. Christoph Jost von Zanthir, Seiner Durchl. des regierenden Fürsten Leopold bestallter Geheimder Rath,
5. die Wohlgeb. Frau Juliana Magdalena seiner Durchl. des regierenden Fürsten bestallten Hof-Ministers Hrn. Gottlob von Nostiz Eheliebste."

Freilich war der Taufling 4 Monat alt geworden, ehe er vor einem so hochgestellten Pathenkreise in den Bund der christlichen Kirche aufgenommen werden konnte. Es ist zu vermuthen, dass die Taufe absichtlich so lange hinausgeschoben worden war, um den fürstlichen Kreis, wie er uns oben genannt wird, in der geschehenen Weise versammeln zu können.

Im Allgemeinen ist uns über Bach's Aufenthalt in Cöthen weniger bekannt, als aus seinem frühern und spätern Leben. Hier wie in Weimar schweigen die Archive über die Einzelnheiten seiner Amtsstellung.*) Aus dem im Theil IV. unter 5b mitgetheilten Protokolle über die Abnahme der Orgel in der Pauliner-Kirche zu Leipzig (1717) ergiebt sich, dass Bach auch

*) Die dieserhalb ergangenen Nachfragen haben ergeben, dass das Hof-Archiv von Cöthen, soweit es für die vorliegenden Zwecke hätte von Werth sein können, nicht zugänglich, vielleicht kaum noch vorhanden ist. Eine dem Verfasser hierüber zugegangene Correspondenz meint sogar, dasselbe sei „in den Butterladen" gewandert.

in dieser Stadt schon damals als ein hauptorgelverständiger Musikus betrachtet worden ist.

Im Uebrigen beruht das Meiste, was wir aus dieser Zeit von ihm wissen, auf den Traditionen Forkels, auf den Mittheilungen der glücklicher Weise erhaltenen Kirchenbücher und auf Combinationen. Diesen Traditionen und Combinationen nach fällt in diese Epoche seines Lebens eine jener merkwürdigen Episoden, welche, wie unscheinbar sie an sich sein mag, doch in Verbindung mit einer späteren gleichartigen Begebenheit wesentlich dazu beiträgt, zwei grosse Männer in der Verschiedenartigkeit ihres Wesens und ihres Charakters vor uns erscheinen zu lassen.

Bach, der, wie wenige, die hervorragenden Werke der Tonsetzer seiner Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgte und zu würdigen wusste, hatte den besonderen Wunsch, Händel, welcher zu jener Zeit zwar in der Blüthe seines Glücks, aber noch vor den Pforten des Tempels stand, die ihm die Bahn zu seinem ewigen Ruhm eröffnen sollten, kennen zu lernen. Im Jahre 1719, zwei Jahre nach Bach's Amtsantritt in Cöthen, war dieser von London aus nach Deutschland gekommen. Er suchte hier die Engagements für die seiner Direction untergebene Akademie für italienische Opernmusik in London zu bewerkstelligen und verweilte bei dieser Gelegenheit auch längere Zeit in seiner Vaterstadt Halle. Bach machte sich dorthin auf den Weg, als er von Händel's Anwesenheit Kenntniss erhalten; denn Halle ist von Cöthen nur 4 Meilen entfernt. Aber an dem Tage seiner Ankunft daselbst reiste Händel von dort wieder ab. Bach war umsonst gekommen.

Chrysander in seiner Lebensgeschichte Händel's (Bd. II. S. 18) führt an, dass dieser vom März bis Oktober des Jahres 1719, also volle 8 Monate, in Deutschland, und einen guten Theil davon bei den

Seinen in Halle gewesen sei, denen er einen längeren Besuch versprochen gehabt habe. Er meint demnach, dass Bach, wenn er bei so eifrigem Aufsuchen Händels diesen wirklich das erste Mal verfehlt, er seine Zurückkunft erfragen und darauf hin die Reise hätte wiederholen können. Er meint, Bach wäre wohl nur gelegentlich nach Halle gekommen, habe Händel auch begrüssen wollen, ihn aber nicht mehr angetroffen, ohne für den Augenblick besonderes Gewicht darauf zu legen, noch sich um ein weiteres Zusammentreffen zu bemühen, und werde wohl erst später, da die Bedeutung beider Männer gestiegen, sein Bedauern ausgedrückt haben, dass er Händel früher einmmal vergebens in Halle aufgesucht habe. Begreiflicher Weise lassen sich dergleichen Zweifel im Wege einer derartigen Conjectur nicht, sondern nur durch thatsächliche Unterlagen lösen. Forkel's Angaben beruhen auf den Mittheilungen der Söhne Bach's. Sie werden also vorläufig, den blossen Vermuthungen Chrysander's gegenüber, für richtig erachtet werden müssen. Zu einer „Verläumdung Händel's" gaben sie, wie sie gestellt sind, keinen Anlass. Dass aber zwei so grosse Männer, wenn gleich auf verschiedenen Lebensbahnen wandelnd, sich nie haben sehen und treffen können, (Bach hat, wie wir weiterhin sehen werden, den Versuch hiezu seinerseits in der That erneuert) regt allerdings zu Vermuthungen an. Dass diese zu Gunsten desjenigen ausfallen werden, der nachweislich positive Schritte gethan hat, um die persönliche Bekanntschaft herbeizuführen, liegt in der Natur menschlicher Auffassungen.

Am 28. September hatte Bach den Schmerz, eines seiner Kinder zu verlieren. Das Kirchenbuch der Schlosskirche meldet: „1719 den 28. September ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Söhnlein beigesetzet." In den bisher bekannt

gewordenen Nachrichten seiner Familie ist dieses Söhnleins keiner Erwähnung gethan. Muthmaasslich war es Leopold August, der 1718 geboren und in so ehrenvoll glänzender Weise getauft worden war und von dem Hilgenfeld angiebt, dass er vor 1735 gestorben sei. Ein schwererer Schlag erwartete ihn in dem folgenden Jahre 1720.

Fürst Leopold, der in Bach das grosse und seltene Talent mit richtigem Blick erkannt hatte, schätzte und liebte ihn in hohem Grade, hatte ihn gern um sich und liess sich auf Reisen nicht selten von ihm begleiten, so auch in dem genannten Jahre auf einer Reise nach Carlsbad. Von dieser Reise, welche eine längere Zeit in Anspruch genommen hatte, zurückkehrend, trat Sebastian heiteren Muthes und voll Freude, seine Familie wieder zu sehen, in sein Haus. Hier ward ihm eine schmerzliche Ueberraschung zu Theil. Seine Gattin, die er bei seiner Abreise munter und in voller Gesundheit verlassen hatte, fand er nicht mehr. Während seiner Abreise war sie von einer tödtlichen Krankheit dahin gerafft worden und bereits begraben. Das Kirchenbuch meldet: „1720 den 4. July ist Herrn Johann Sebastian Bachens, Hochfürstl. Capellmeisters Eheliebste beigesetzet.“ Wie es gekommen, dass keine Mittheilung von der Krankheit und dem Tode zu dem abwesenden Gatten hat gelangen können, ist schwer zu sagen. Keine Nachricht meldet uns, welchen Eindruck diese jähe Trauerkunde auf das Gemüth des grossen Meisters gemacht habe. Wenn wir aber die Treue und Sorgsamkeit in Betracht ziehen, mit welcher er die ihm aus dieser Ehe verbliebenen Söhne Friedemann, E. Ph. Emanuel und Joh. Gottfried Bernhard zu Meistern höchsten Ranges in seiner eignen Kunst auszubilden bemüht war, und wenn man die grosse Anhänglichkeit in Erwägung zieht, welche er Zeit seines Lebens insbeson-

dere für Friedemann*) gezeigt, der ihn fast auf allen seinen Reisen begleiten musste, so wird man berechtigt sein, zu glauben, dass dieser unerwartete Schlag sein Herz tief getroffen habe.

Wir besitzen von Bach's Hand verschiedene Bücher, zum Theil jener Zeit angehörig, welche er offenbar zum Zwecke der Ausbildung und des Unterrichts in seiner Familie geschrieben hat.

Das älteste derselben ist das:

Klavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach. Angefangen in Cöthen den 22. Januar Ao. 1720.**)

Dies Buch, in Leder gebunden, in welchem 138 Seiten meist von des Vaters Hand geschrieben sind, zeigt auf dem, den Rückdeckel überziehenden weissen Blatt den offenbar von der Hand Friedemann's ge-

---

*) Das Verhältniss Bach's zu seinen Kindern lässt sich fast nur durch Schlussfolgerungen erkennen.

Ein Zeugniss, wie sehr er gerade Friedemann schätzte, finden wir darin, dass er unter andern ein sehr schönes Concert desselben für 2 Klaviere und Pedal mit eigener Hand vollständig abgeschrieben hat. Diese Handschrift befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Im Uebrigen hat der Verfasser in seiner Biographie Carl Ph. Em. und Wilh. Friedemann Bach's nachgewiesen, dass diese beiden erstgebornen Söhne des grossen Meisters, bei aller Verschiedenheit ihres Lebensganges und ihrer künstlerischen Entwickelung doch bis an ihr Lebensende mit dankbarer Treue und Verehrung des Vaters gedacht haben. Dies lässt deutlicher als alles Andere auf die liebevolle und väterliche Weise schliessen, in welcher Johann Sebastian mit den Söhnen verkehrt hat.

**) Dies interessante Buch befindet sich im Besitz des Herrn Regierungs-Assessor Krug zu Düsseldorf.

Pölchau, dem es früher gehört hatte, hat zu demselben auf dem Titelblatte Folgendes bemerkt: „Dieses Buch ist eine Seltenheit, denn es ist von dem grossen Bach geschrieben und mit dem Nachlasse des verstorbenen sogenannten Klavier-Bachs auf dem Pädagog zu Halle, nebst vielen Bach'schen anderen Musikalien und Bildern aus der B. Familie von mir im Jahre 1814 gekauft worden.

schriebnen Namen: Wilhelm Friedemann; darunter ist von einer Kinderhand der Name Bach gesetzt.

Die erste Seite enthält mit der Ueberschrift:

(1) Claves signatae: derer sind dreyerley. Die erste arth sieht also aus wie folget, und heist $\bar{g}$ eingestrichen, oder 2 fis thon

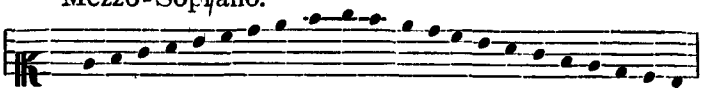
(2) Die andere arth, sieht folgendermassen aus, und hat einen 4fachen sitz, als:

Soprano. Mezzo-Soprano. Alto. Tenore.

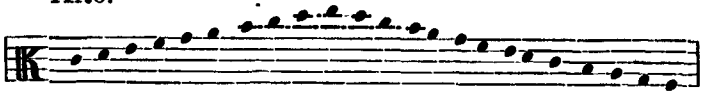
1) 2) 3) 4)

Wo ein solches Zeichen steht, da ist die Note so auf eben dieser Linie stehet 2fus $\bar{c}$ oder eingestrichen c. Wie folget:

Mezzo-Soprano.

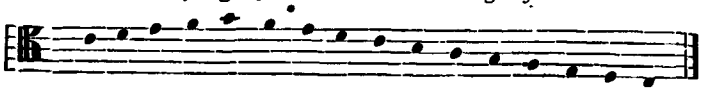


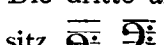
Alto.



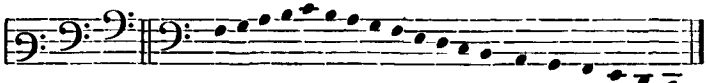
Tenore.

c d e f g f e d c h a g f e d c



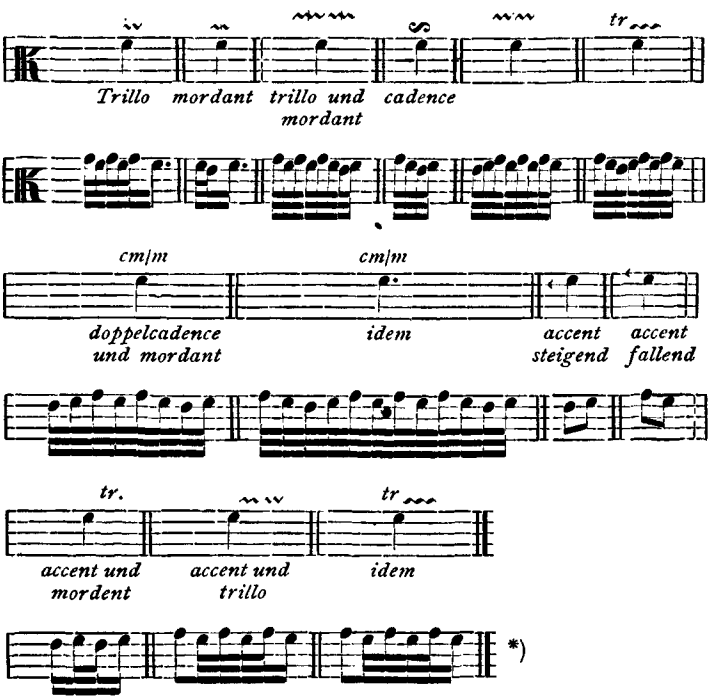
Die dritte arth sieht also aus, und hat einen 3fachen sitz  wobei zu merken, dass die Note, so auff alle diese Linien zu finden, wo das Zeichen stehet, f heisst.

Hochbass ordin. Tiefbass.



f g a h c h a g f e d c h a g f E D C

Die zweite Seite enthält innen:
Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren artig zu spielen, ausdrücken:

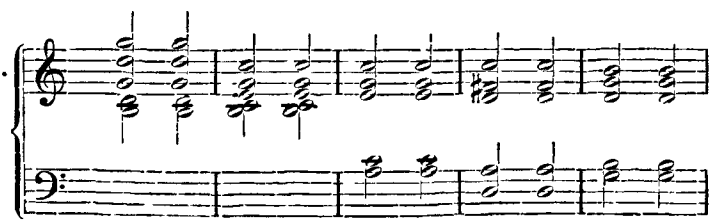


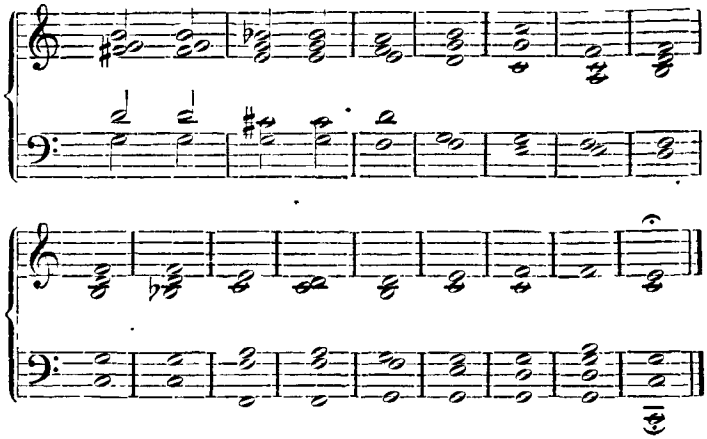
*) Wegen dieser Zeichen vergl. Baumgart's Vorrede zu C. Ph. Emanuel's Klavier-Sonaten und Rondos für Kenner und Liebhaber. Leipzig, Verlag von Leuckart.

Im Uebrigen enthält das Buch, dessen erste Nro. Applicatio, unter den Initialen J. N. J. steht, Präambulen, Tänze, Choräle, dann 11 Präludien, eine Allemande (Pièce pour le claverin, composée par J. C. Richter), eine Courante, offenbar von demselben Meister, dann wieder 4 Präludien, und eine Fuge, Präambulum 1 bis 15 und eine Allemande und Courante; eine „Ouverteur", „Pactia di signore stelzeln", 4 einzelne Stücke (air italien, Bourrée und 2 Menuetten), endlich 14 Fantasien.

Die Präludien gehören sämmtlich dem zweiten Theil des wohltemperirten Klaviers an und es lässt sich, da dieser Theil erst 1740 erschienen ist und die Stücke selbst zum Theil unfertig erscheinen, annehmen, dass dies merkwürdige Werk zunächst zu dem Zwecke, wenn auch nicht beendet, so doch in Angriff genommen worden ist, um Friedemann Bach zum Anhalt und zur Lehre, sowohl für das Klavierspiel als für die Composition, zu dienen.

Es sind diese Präludien die von 1 bis 12 mit Ausnahme des Präludiums Nro. 7 *(es-dur)*, diejenigen in *d-moll, es-moll, e-moll, f-moll* und *f-dur*. Sie sind sehr kurz, zum Theil ohne jeden Schluss, die in *c-moll, cis-dur, cis-moll* und *e-dur* sind vollständig, wenn auch in Einzelnen Varianten vorkommen. Das schöne Präludium Nro. 1 *c-dur* enthielt nur die 6 ersten Takte, auf welche dann 21 Takte in Accorden folgen, die als ein interessanter Beitrag für die Beurtheilung dessen, was S. Bach mit diesen Stücken zu sagen beabsichtigt hat, hier folgen.





Anderthalb Jahre brachte Bach im Wittwerstande zu. Dann verheirathete er sich zum zweiten Male mit Anna Magdalena Wülkens, der jüngsten im Jahre 1700 geborenen Tochter des Herzoglich Weissenfelsschen Hofmusikus Wülkens, einer tüchtigen Sopranistin, die aber als öffentliche Sängerin nicht aufgetreten ist. Das Kirchenbuch der Schlosskirche zu Cöthen meldet:

„Den 3. December 1721

Ist Hrn. Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Capellmeister allhier, Wittwer, und mit ihm Jungfrau Anna Magdalena, Hrn. Johann Caspar Wülkens, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Musicalischen Hof- und Feld-Trompeters ehl. jüngste Tochter auf fürstl. Befehl im Hause copuliret worden."

Auch hier deutet das einfache Kirchenbuch die Theilnahme seines Fürsten an der Feier, durch den Befehl der Copulation im Hause an.

Das Jahr 1721 war dasselbe, in dessen erster Zeit, am 22. Februar, Bach's älterer Bruder und erster Lehrer, Johann Christoph, gestorben war. Es scheint nicht, dass die Brüder mit einander in irgend welchem Verkehr geblieben wären. Mindestens deutet nichts in dem Leben des grossen Tonsetzers darauf hin, dass

seit seinem Auszuge aus dem brüderlichen Hause im Jahre 1699 irgend ein weiterer Zusammenhang zwischen ihm und jenem stattgefunden hätte. Bei der festen Verbindung, welche die Familie Bach unter all' ihren Gliedern zu bewahren gewusst hatte, ist dies jedenfalls nicht ohne Bedeutung.*)

Es scheint, dass Bach seine junge Frau, welche später, wie wir aus ihren Handschriften erkennen können,**) einen so regen Antheil an den Arbeiten und dem Wirken ihres berühmten Gatten genommen hat, im Klavierspiel und Generalbass unterrichtet habe. Es würde schwer sein, dies zu wissen, wenn nicht handschriftliche Werke des Meisters, die auf uns gekommen sind, Zeugniss dafür ablegten.

Das Eingehen in diese lässt uns zugleich einen erfreulichen und belehrenden Blick in die innersten Falten seines Herzens thun und uns erkennen, mit wie treuer Sorgfalt er seine Umgebung zu sich heran und zu seiner Höhe emporzuheben bestrebt war.

Wie hätte er, der grosse Lehrer und Meister, seine Kunst nicht als ein Vermächtniss der Liebe und herzlichen Zuneigung auf sein Weib übertragen sollen, auf sie, die sich schon durch das Band, dass sie mit

---

*) Doch hat ein Sohn des Ohrdruffer J. Chr. Bach, Bernhard, im Jahre 1715 bei S. Bach in Weimar als Schüler einige Jahr gelebt. Spitta, S. 519.

**) Die Königliche Bibliothek zu Berlin besitzt mehrere Abschriften Bach'scher Werke aus der Leipziger Periode von der Hand der Maria Magdalena. Dazu gehören:

1) „6 Suites a Violoncello solo senza Basso composées par Sr. J. S. Bach. Maitre de Chapelle." (g-dur, d-moll, c-dur, es-dur, c-moll, d-dur).

2) „Sonata a Violino solo con Basso" (a-moll).

3) 2 Violin-Concerte. Deren Aufschrift sagt: „Pars 1. Violino solo senza Basso composée par Jean Seb. Bach.

Pars 2. Violoncello solo senza Basso composée par Sr. J. S. Bach. Maitre de la Chapelle et Directeur de la Musique a Leipsic. écrite par Madame Bachen, Son Epouse."

ihm vereinigte, sowie durch ihren Gesang als eine Eingeweihte betrachten durfte?

Wir besitzen ein zweites Buch, „Clavier-Büchlein vor Anna Magdalena Bach“*) mit der Jahreszahl 1722, also aus dem Jahre nach ihrer Verheirathung, welches 24 leichte Klavierstücke (darunter auch eine „Fantasie pro Organo“) enthält, die, von Bach's Hand geschrieben, keinen andern Zweck gehabt haben können, als den der Unterweisung und des Unterrichts.

Ein anderes drittes Buch**) aus späterer Zeit, in grünem Ledereinband mit Golddruck, für die bescheidenen Verhältnisse Bach's offenbar ein Prachtgeschenk darstellend, trägt die Initialen A. M. B. mit der Jahreszahl 1725. Eine darüber befindlich gewesene Römische I ist fast verschwunden, deutet aber darauf hin, dass der Geber dieses Buches Weiteres habe wollen folgen lassen. Und dieser Geber war der Gatte, der inmitten überhäufter Geschäfte dieses Album seiner Schülerin und Gattin mit eigner Hand niedergeschrieben hatte.

Auch hier finden wir leichtere Klavierstücke, Präludien, Allemanden, Correnten, Sarabanden, Menuetten, Giguen, Rondos, Polonaisen, Musetten, Suiten, Märsche in buntem Wechsel und in grosser Zahl nebeneinander; im Ganzen 46 Stücke, darunter 35 für Klavier, zu denen wiederum die bekannte reizende C dur-Präludie des „Wohltemperirten Claviers“ und zwei der „französischen Suiten“ gehören. Bei der Minuett Nro. 29 (g-dur $^3/_4$) findet sich die Bemerkung: „fait

---

*) Der Name von Bach's Gattin ist nicht von seiner, sondern von einer fremden, ungeübten, fast einer Kinderhand ähnlichen Handschrift geschrieben. Darunter stehen von Bach's eigner Hand die räthselhaften Worte:

Anti Calvinismus
Christen-Schule item } Hrn. Dr. Pfeiffer.
Anti Melancholicus

**) Beide Bücher befinden sich in der Königl. Bibliothek zu Berlin.

par Mr. Böhm". Im Ganzen ist in der Auswahl hinsichtlich der Schwierigkeit ein Fortschritt gegen die in dem Klavierbüchlein von 1722 enthaltenen Stücke unverkennbar — die Schülerin hatte gelernt.

Ausserdem enthält das Buch aber noch andere Musik, deren Auswahl durch ihren ernsten Charakter bekundet, dass Anna Magdalena dem grossen Zuge ihres Gatten zu folgen begonnen hatte, welche zum Theil aber auch das persönliche Verhältniss zwischen beiden in zartester Weise erkennen lassen. Es sind das

a) sechs Choräle, und zwar:

„Wer nur den lieben Gott lässt walten",
„Gieb dich zufrieden",
Dasselbe Lied für eine Singstimme,
„Schaff's mit mir Gott". (Die Noten sind mit Buchstaben bezeichnet und der Bass von Bach's Hand beziffert.)
„Dir Jehovah will ich singen", vierstimmig,
endlich
„O Ewigkeit du Donnerwort", einstimmig mit Bass.

b) eine Aria (Lied), (3/4 g-moll) mit folgendem interessanten Texte, dessen Ernst so recht zu dem in dem norrddeutschen Bürgerstande jener Zeit herrschenden Sinne und zu Bach's eigenem Charakter passt:

„Erbauliche Gedanken eines Tabaksrauchers."

So oft ich meine Tabaks Pfeife,
mit gutem Knaster angefüllt,
zur Lust und Zeitvertreib ergreife,
so giebt sie mir ein Trauerbild —
und füget diese Lehre bei,
dass ich derselben ähnlich sei.

Die Pfeife stammt von Thon und Erde,
auch ich bin gleichfalls draus gemacht,
auch ich muss einst zur Erde werden,
sie fällt und bricht, eh ichs gedacht
mir oftmals in der Hand entzwey
mein Schicksal ist auch einerley.

Die Pfeife pflegt man nicht zu färben
sie bleibet weiss. Also der Schluss,
Dass ich auch dermaleins im Sterben
dem Leibe nach erblassen muss
im Grabe wird der Körper auch —
so schwarz wie sie nach langem Brauch.

Wenn nun die Pfeife angezündet
so sieht man, wie im Augenblick —
der Rauch in freier Luft verschwindet
nichts als die Asche bleibt zurück,
so wird des Menschen Ruhm verzehrt —
und dessen Leib in Staub gekehrt.

Wie oft geschiehts nicht bei dem Rauchen
dass wenn der Stopfer nicht zur Hand
man pflegt den Finger zu gebrauchen
dann denk ich, wenn ich mich verbrannt:
O macht die Kohle solche Pein!
Wie heiss mag erst die Hölle sein?

Ich kann bey so gestallten Sachen
mir bei dem Taback jederzeit
erbauliche Gedanken machen
Drum schmauch ich voll Zufriedenheit
zu Land — zu Wasser und zu Haus
mein Pfeifchen stets in Andacht aus.

Die Musik ist in choralartigem Tone gehalten, wie es der Inhalt des Liedes bedingt.

Man findet in dem Buche ferner:

c. ein schönes und höchst eigenthümlich concipirtes Lied, (es-dur $^3/_4$) mit dem Texte:

„Bist du bei mir, geh ich mit Freuden
Zum Sterben und zu meiner Ruh",

ein zwischen die Verse gesetztes interessantes Klavierstück in g-dur,*) welches Bach später unverändert

*) Man könnte darüber zweifelhaft sein, ob Bach dies Klavierstück als zu dem Liede gehörig habe betrachtet wissen wollen, zwischen dessen ersten und zweiten Vers es gesetzt ist. Abgesehen von dem mangelnden Uebergange trägt der an sich fremde Charakter des Klavierstücks dazu bei, einem solchen Zweifel Raum zu geben. Bach könnte zuerst das Lied aufgeschrieben und zwischen den beiden Abtheil-

als Thema zu der Arie mit den 30 Variationen (Band III. Lit. L.) benutzt hat, und der Schlussstrophe:

„Ach, wie vergnügt wehr so mein Ende,
es drückten deine Schönen Hände
mir die getreuen Augen zu."

d. eine Aria (geistliches Lied) in (f-moll 4/4) choralartig melodischem Styl gesetzt:

„Warum betrübst du dich und beugest dich zur Erden,
Mein sehr geblagter Geist, mein abgematter Sinn,
Du sorgst wie will es doch noch Endlich mit mir werden,
Und fährest über Welt und über Himmel hin.
Wirst du dich nicht recht fest in Gottes Willen gründen
Kannst du in Ewigkeit nicht wahre Ruhe finden."

e. ein Recitativ: „Ich habe genug" mit darauf folgender Arie: „Schlummert nun, ihr matten Augen" (g-dur) ohne Bass; der von ungeübter Hand unter die ersten vier Takte gesetzte Bass ist ausgewischt.

f. zwei Blätter (unpaginirt) mit der Aufschrift:

Aria di Giovannini (es-dur 4/4)

mit folgendem Text:

„Willst du dein Herze schenken,
So fang es heimlich an,
Dass unser beider denken
Niemand errahten kann.
Behutsam sei und schweige
Und traue keiner Wand,

---

ungen desselben aus Versehen die beiden Blätter leer gelassen haben, die er später mit der Notenschrift des Klaviersatzes ausgefüllt hätte. So liesse sich auch das Volti cito am Schluss der Seite des ersten Verses erklären. — Aber etwas unbedingt Ueberzeugendes hat diese Vermuthung nicht. Wohl hätte Bach gerade hier daran gedacht haben können, durch einen in seinem Sinn gefühlvollen Uebergang aus dem ersten zu dem zweiten Gesangssatze der Phantasie einen freieren Spielraum zu eröffnen, dies vielleicht um so mehr, als das Buch ja nur einem Privatzwecke dienen und seine Frau daran als Sängerin und Klavierspielerin ihre Freude finden sollte. Der Uebergang aus dem es-dur des ersten Verses in das g-dur des Klaviersatzes wäre dann dem Belieben überlassen gewesen. Doch ist alles dies zweifelhafter Natur.

Lieb innerlich und zeige
Dich aussen unbekannt.
Kein Argwohn musst du geben,
Verstellung nöthig ist,
Genug dass du mein Leben
Der Drei (Treü) versichert bist.
Die Liebe muss bei Beiden
Allzeit verschwiegen sein,
Drum schliess die grössten Freuden
In deinem Herzen ein.
Begehre keine Blicke
Von meiner Liebe nicht,
Der Neit hat so viel Stricke
Auf unser Dhun gericht.
Du musst die Brust verschliessen,
Halt deine Neigung ein
Die Lust, die wir geniessen
Muss ein Geheimniss sein.
Zu frei sein, sich ergehen
Hat oft Gefahr gebracht
Man muss sich wohl verstehen,
Weil ein falsch Auge wacht.
Du musst den Spruch bedenken,
Den ich zuvor gethan.
Willst du dein Herz mir schenken
So fang es heimlich an."

Die Melodie dieser Composition ist einfach, die zweite Strophe reicher verziert als die erste, doch melodisch, und, den Charakter des Liedes nicht verlassend, durchaus weltlicher Natur. Die Handschrift des Textes mit lateinischen Buchstaben ist verstellt, vielleicht von Bach selbst herrührend, die Noten anscheinend von ungeübter Hand.

Diese eigenthümliche Schrift zu dem sinnigen Gedicht, und die Stelle, die dem Liede in dem Buche Anna Magdalenas zu Theil geworden, regt zu mancherlei Betrachtungen an.

Hatte der damals noch jugendliche Meister dies Lied seiner Geliebten zukommen lassen, ehe er vielleicht im Stande war, offen um ihre Hand anzuhalten?

Hatte er es ihr zugestellt, um ihr einen Wink über ihre gegenseitige Haltung zu geben, zugestellt in einer Form, die etwaigen Verdacht von ihm ablenken sollte? Hatte der strenge Contrapunktist und grosse Orgelspieler Gelegenheit gefunden, einen kleinen Liebesroman mit der jugendlichen Sängerin anzuspinnen, die sein Weib zu werden bestimmt war? In jedem Falle gehörten diese beiden Blätter dem Buche ursprünglich nicht an. Sie sind ihm erst, später eingefügt worden, vielleicht um gewisse Andenken beisammen zu haben, denen zweifelsohne auch die vorhergenannten Lieder angehörten, welche Bach wohl für seine Geliebte, Braut oder Frau gesetzt hat.

Von Zelters Hand liegt in dem fraglichen Buche folgender Zettel:

„Giovannini (Johann) konnte Joh. Seb. Bach's italisirter Schäfername sein und das Gedicht und die Composition von ihm selbst gemacht in die Zeit seiner zweiten Verlobung mit Anna Magdalena fallen, die recht gut soll gesungen haben.

Die Abschrift, welche mädchenhaft genug ist, konnte von der Hand des Liebhabers sein.

Wäre diese Hypothese gegründet, so wäre ein solches Denkmal aus dem Blüthenleben des grossen Mannes nicht zu verwerfen, wiewohl Hr. Dr. Forkel wissen will, dass Seb. Bach nie ein Lied soll gemacht haben.

Uebrigens habe ich diese beiden Blätter mit diesem Notenbuche aus dem Bach'schen Archive überkommen."

In der That fordert alles, was wir hier vor uns haben, zu der Voraussetzung auf, dass diese Annahmen richtig seien, und es bleibt nur zu beklagen, dass der Verfasser des seine Zeit weit überragenden Gedichts unbekannt geblieben ist. Gerne möchte man in ihm Johann Seb. Bach vermuthen, wenn man durch sonstige zuverlässige Proben seiner Dichtkunst hiezu in den Stand gesetzt wäre. Wie zart müsste das

Verhältniss beider gewesen sein, wenn Verse wie die vorstehenden dasselbe zu vermitteln gehabt hätten.*)

In dem Buche findet sich ferner:

g. ein Lied (f-dur $^3/_4$.)

„Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,
Wenn ich in deiner Liebe ruh,
Ich steige aus der Schwermuthshölen
Und eile deinem Arme zu.
Da muss die Nacht des Traurens scheiden,
Wenn mit so angenehmen Freuden
Die Liebe strahlt aus meiner Brust.
Hier ist mein Himmel schon auf Erden,
Wer wollte nicht vergnüget werden,
Der in dir findet Ruh und Lust."

Dies Lied ist in sehr melodischer Weise, gleichfalls in einer Art von Mittelcharakter zwischen Choral- und Lieder-Weise, behandelt.

Endlich

h. eine Aria (es-dur, Allabr.) „Gedenke doch mein Geist", voll von charakteristischen Zügen ächt Bach'schen Geistes.

---

*) Spitta (S. 834—835) erklärt dies Lied für eine Composition eines vornehmen Italieners, Namens Giovannini, aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, der sich längere Zeit in Deutschland aufgehalten habe und ist der Meinung, dass, obschon die oben bezeichneten Blätter von Anfang an in das Buch gehört hätten, doch das Lied erst später, nach Anna Magdalena's Tode, hinein gekommen sei.

Mag es sein, dass die Autorschaft Seb. Bach's an diesem Liede nicht documentarisch nachweisbar ist, so haben doch die Anschauungen Spitta's über dessen Ursprung so wenig Ueberzeugendes, dass ich nach wie vor der Meinung bin, dass dasselbe nicht bloss von Anfang an dem Buche angehört habe, sondern auch von S. Bach componirt sei. Ich schliesse dies, von allem Anderen abgesehen, rein musikalisch genommen aus dem Charakter des Liedes.

Dass dieses spielende Lied mit seinem scherzenden Grundcharakter nicht in der schweren Polyphonie der anderen Compositionen Bach's geschrieben ist, beweist nichts. Das Lied galt bisher für Seb. Bach's Composition und nach bekannten Regeln muss der Gegenbeweis ein concludenter sein. Jedenfalls ist die Frage weit entfernt davon, Spitta's dictatorischem Anspruch gemäss durch die bezeichneten Auseinandersetzungen endgültig erledigt zu sein.

Abgesehen von dem bereits hervorgehobenen Interesse für die Kenntniss und Beurtheilung des Charakters und der Lebensfrische des Meisters bietet dies Buch der aufmerksamen Prüfung noch eine ganz andere Seite der Anschauung dar. Wie wir gesehen haben, befindet sich in ihm eine Anzahl von Liedern zwar meistens ernsten, aber im Grunde doch weltlichen Inhalts, von Bach's Hand geschrieben, bei denen die Vermuthung nahe liegt, dass sie von ihm für seine Frau componirt worden seien.*) Zwar ist dies bei keinem derselben ausdrücklich angezeigt und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, dass sie von anderen Componisten gesetzt und von Bach in das Musikbuch seiner Gattin eingeschrieben worden seien, wie er dies mit anderen fremden Stücken ja auch gethan.

Dennoch hat die erstere Vermuthung grössere Wahrscheinlichkeit für sich, als die Alternative. Die choralartige Behandlung und die eigenthümliche Melo-

---

*) Es ist früher stets behauptet worden, und auch Forkel hat dies sehr bestimmt ausgesprochen, dass S. Bach nie ein weltliches Lied componirt habe. Diese Annahme ist durch die obigen Ermittelungen widerlegt. Wäre dies nicht der Fall, so würde die Sammlung verschiedener und auserlesener Oden, welche im Jahre 1737 zu Halle von Joh. Friedr. Gräfe herausgegeben wurde und in welcher „einige Herrn Virtuosen (J. S. Bach und Telemann) sich auf sein inständig Ersuchen geneigt befinden lassen, zu Verfertigung dieser kleinen Stücke einige Stunden ihrer Zeit anzuwenden, welche sie sonst wichtigeren Ausarbeitungen und dem Vergnügen der Grossen dieser Welt gewidmet haben", dem gleichfalls entgegenstehen.

Leider sind in dieser Sammlung, deren zweiter Theil im Jahre 1739, der dritte 1741 herausgegeben wurde, bei den einzelnen Oden die Componisten nicht benannt. Doch könnte bei Nro. 2, 3, 4, 9, 10, 12, 13, 15, 20, 26, 32 und 33 im ersten, bei Nro. 12, 13, 16, 19, 32 und 35 im zweiten, sowie bei Nro. 6, 7, 13, 14, 15, 16, 20, 22, 24, 26 und 29 im dritten Theile angenommen werden, dass sie von S. Bach wären. Mindestens sind in ihnen, sowohl was die äussere Form, als was Inhalt und Melodie betrifft, zahlreiche Züge des Bach'schen Geistes erkennbar. Ein bestimmtes Feststellen ist freilich hier unmöglich.

dienbildung, welche sehr oft an die grösseren Schöpfungen Bach's erinnert, ebenso die Deklamation der Worte lassen es zweifellos erscheinen, dass er und kein Anderer der Componist dieser Lieder gewesen sei. Kann der Kreis der erhabenen Kunstgestalten, die wir dem Meister Sebastian verdanken, durch diese für den Privat- und Familiengebrauch bestimmten Kleinigkeiten auch nicht erweitert werden, so tragen sie doch dazu bei, uns den grossen Künstler als Menschen liebenswürdig erscheinen zu lassen. Es thut wohl, ihn sich im Kreise der Seinen nicht bloss als Contrapunktisten denken zu müssen.

Von ganz besonderem Werthe sind die letzten Blätter des Buchs. Hinter den Musikstücken folgt nämlich zunächst von Bach's Hand ein Gedicht, welches in jedem Falle als sein Hochzeits-Carmen, nach Styl und Orthographie vielleicht von ihm selbst gedichtet, betrachtet werden kann.

„Ihr Diener werthe Jongfer Braut,
Viel Glück zur heutgen Freide.
Wer sie in ihrem Cräntzgen schaut
Und schönen Hochzeit Kleide
Dem lacht das Herz vor lauder Lust
Bey ihrem wohl ergehen
Was Wunder wenn mir Mund und Brust
Vor Freuden übergehen.

Cupido, der vertrakte Schalk
Läst Keinen ungeschoren.
Zum Bauen braucht man Stein und Kalk,
Die Löcher muss man bohren,
Und baud man nur ein Hüner Hauss
Gebraucht man Holss und Nägel
Der Bauer trischt den Weitzen aus
Mit gross und kleinem Flegel."

Gewiss spricht es für ein glückliches Verhältniss zwischen den Gatten, dass der Mann nach vierjähriger Ehe seiner Frau dieses an sich unbedeutende Hochzeitsgedicht, welches nach damaliger Weise der Zweideutigkeiten nicht entbehrte, zur Erinnerung an den

festlichen Tag, der sie vereinigt hatte, in ihr Musik-Album schrieb.

In jedem Falle bietet der Gesammtinhalt dieses Buchs einen sehr bemerkenswerthen Beitrag zur Beurtheilung der häuslichen Verhältnisse des grossen Tondichters. Wir sehen ihn inmitten seiner Arbeiten voll treuer Liebe für seine Gattin sinnen und denken. Man findet in seinem Wesen den Reflex jener schönen Stunden, in denen er, von dem beseligenden Gefühle erfüllt, das ihn in Anna Magdalena's Arme führte, vor ihr als Liebhaber und Bräutigam erschien. Nicht vor der Orgel, nicht am Klavier oder am Dirigirpult, an ihrem Herzen finden wir ihn, wenn wir dieses Büchlein mit aufmerksamem Sinn durchblättern.

Dass Bach sich mit der musikalischen Ausbildung seiner Frau auch über das Klavierspiel hinaus beschäftigt habe, ergiebt sich endlich aus den ferneren handschriftlichen Aufzeichnungen, die sich am Schlusse dieses interessanten Buches finden. Es stehen nämlich auf der nächstfolgenden Seite von seiner Hand geschrieben: „Einige höchst nöthige Reguln vom General Basso di J. S. Bach."

„Scala. Die Scala der 3 maj. ist, tonus, 2da ein gantzer Ton, 3 ein gantzer, 4 ein halber, 5 ein gantzer, 6 ein halber Ton, 7 ein gantzer Ton, 8va ein gantzer Ton. Die Scala der 3 min: ist, tonus, 2da ein gantzer Ton, 3 ein halber, 4 ein gantzer, 5 ein gantzer, 6 ein halber, 7 ein gantzer, 8va ein gantzer Ton. Hieraus fliesset folgende Regull: Die 2te ist in beiden Scalis gross, die 4. allezeit klein. Die 5 und 8va völlig, und wie die 3 ist so sind auch 6. und 7.

Der Accord besteht aus 3 Tonen, nehmlich 3, sie sey gross oder klein, 5 und 8 als c. e. g. zum c. :|:"

Man sieht unschwer, dass der Lehrer es hier mit einer Anfängerin zu thun gehabt hat.

Ausführlicher ist er in den weiter folgenden Bemerkungen. Diese sind deshalb von besonderem In-

teresse, weil sie, so weit irgend hat ermittelt werden können, das einzige sind, was Bach, der gelehrteste und vollendetste Harmoniker und Contrapunktist aller Zeiten, schriftlich über diese seine Kunst hinterlassen hat, und weil man daraus zugleich, wenn auch nur ganz im Allgemeinen, ersieht, in welcher Art und Weise er im Unterricht Regeln gegeben und Anweisungen ertheilt hat.

Diese Bemerkungen lauten folgendermaassen:

„Einige Reguln vom General Bass.

1) Jede Haubt Note hat ihren eigenen Accord, er sey nun eigenthümlich oder entlehnet.

2) Der eigenthümliche Accord einer Fundamentalnote besteht aus der 3. 5. u. 8. NB. Von diesen dreyen specibus, lässet sich Keine weder die 3. ändern, als welche gross und klein werden kann, dahero major und minor genannt wird.

3) Ein entlehnter Accord besteht darinnen, wenn über einer fundamentalnote andere Species als die ordinairen befindlich als: $\begin{smallmatrix}6&6&6&5&7&9\\4&3&5&4&5&7\\2&6&3&8&8&3\end{smallmatrix}$ etc. (sic!)

4) Ein ♯ oder b über der Note allein, bedeutet dass durchs ♯ 3 major und durchs b 3 minor zu greifen sey, die andern beyden species aber firm bleiben.

5) Ein 5 allein, wie auch die 8 alleine wollen den gantzen Accord haben.

6) Eine 6 alleine, wird begleidet auf dreyerley arth: Als 1) mit der 3. und 8. 2) mit der doppelt 3. 3) mit verdoppelter 6 und 3.

NB. wo 6 major und 3 minor zugleich über der Note vorkommen, darf man ja nicht die 6. wegen übellautes, dupliren; sondern muss anstatt deren die 8 und 3 dargegriffen werden.

7) 2 über der Note wird mit verdoppelter Quint accompagniret, auch dann und wann mit der 4 od. 5 zugleich; nicht selten, zu weilen.

8) Die ordinäre 4 zu mahl wenn die 3 darauf folget, wird mit der 5 und 8 vergesellschaft, ist aber durch die 4 ein Strich, so greifet man 2 u. 6 darzu.

9) Die 7 wird auch auf 3erley arth accompagn: 1) mit der 3 u. 5. 2) mit der 3 u. 8. 3) wird die 3 duplirt.

10) Die 9 scheinet zwar mit der 2 eine Gleichheit zu haben, und ist auch an sich selbst die verdoppelte 2. Alleine dieses ist der unterschied, dass gantz ein ander Accomp. darzu gehört neml. die 3 u. 5. Dann und wann auch statt der 5 eine 6 aber sehr selten.

11) Zu $\frac{4}{2}$ greifet man die 6 auch zuweilen statt d. 6 die 5.

12) Zu $\frac{5}{4}$ wird 8 gegriffen, und die 4 resolviret sich unter sich in die 3.

13) Zu $\frac{6}{5}$ greifet man die 3, sie sei nun major oder minor.

14) Zur $\frac{7}{5}$ greifet man die 3.

15) Zur $\frac{9}{7}$ gehöret die 3.

Die übrigen Cautelen, so man adhibiren muss, werden sich durch mündlichen Unterricht besser weder schriftlich zeigen."

Auch hier erkennt man leicht, dass der grosse Meister sich der Anfängerin in der Auseinandersetzung der ersten und einfachsten Regeln des Generalbasses hat verständlich erhalten wollen. Dass ihm die Theorie als solche nicht geläufig war, und er diese mündlich und in Anwendung von Beispielen besser als schriftlich auseinanderzusetzen vermochte, das ergiebt der Schlusssatz deutlich.

Wenn man die Versuche betrachtet, die an einzelnen Stellen des Buchs mit der Setzung des Basses von Schülerhand gemacht worden sind und bei denen die Correctur durch die Hand des Meisters erkennbar ist, dann sieht man, dass Anna Magdalena jedenfalls ihrerseits den Lehren ihres Gatten gerecht zu werden bemüht gewesen ist. Wie weit sie es hierin gebracht,

vermögen wir nicht zu sagen. Rührend ist es, dass die Mutter mit ihren Söhnen Friedemann und Emanuel, aus der ersten Ehe Bach's, gleichzeitig Unterricht erhielt, sowie sie gemeinschaftlich mit diesen bis in die letzte Zeit seines alternden Lebens hinauf an seinen Arbeiten selbstthätig Theil genommen hat.

So darf wohl mit Zuversicht angenommen werden, dass dieser neue Ehebund ein glücklicher, das innere Leben des grossen Tonsetzers erfüllender gewesen sei, dem auch der Segen von oben nicht gefehlt hat. Denn Anna Magdalena gebar ihm in langer glücklicher Ehe dreizehn Kinder, darunter sieben Söhne, von denen indess nur Johann Christoph Friederich, der sogenannte Bückeburger, geboren 1732, gestorben 1795, Kapellmeister des regierenden Grafen von Schaumburg-Lippe, und Johann Christian, der Mailänder oder Englische Bach, geboren 1735, gestorben 1782, ihren Vater überlebt haben und für die Kunst von Bedeutung gewesen sind.*)

---

*) Spitta, S. 762, theilt einen bemerkenswerthen Brief Bach's, vom 15. März 1722 (also desselben Jahres), mit, den dieser an den Rath zu Erfurt geschrieben hatte, in einer Erbschafts-Angelegenheit, in welcher Verwandte ihn in einen Prozess verwickeln wollten. Der ernste und feste Charakter des Schreibers tritt darin unverkennbar hervor:

HochEdle, Veste und Hochgelahrte,
auch Hochweise Herren,
Gesonders hochgeehrte Herren Patroni!

Ew. HochEdlen ist allbereit bekannt, welcher gestalt ich und mein Bruder, Joh. Jacob Bach (so in Königlich Schwedischen Diensten ist) MitErben bey der Lemmerhirtischen Verlassenschaft seyen. Weil ich nun eusserlich vernehme, dass die anderen Herren MitErben gesinnet seyn, einen *process* über solche Verlassenschaft anzuspinnen, gleich wohl aber mir und meinem abwesenden Bruder damit nicht gedienet ist, indeme nicht gesinnet bin das Lemmerhirtische *Testament* rechtlich anzufechten, sondern mit deme zufrieden bin, was mir und meinem Bruder darinne gegönnet und verordnet worden; massen ich vor mich und *sub cautione rati nomine* meines Bruders allen *process*Wesen Krafft dieses *renunciiret* und mit gewöhnlicher *protestation* verwahrt haben will.

In die seiner neuen Verbindung folgende Zeit, vermuthlich in das Jahr 1722,*) fällt eine Reise, welche Bach nach Hamburg unternahm, wo er den alten, nunmehr fast 100jährigen Reinken, dem er in seiner Jugend von Lüneburg aus mit so andächtiger Bewunderung zugehört hatte, noch einmal sehen wollte.**) Der Hauptzweck seiner Reise mag wohl die Bewerbung um die damals erledigte Organistenstelle der dortigen St. Jacobikirche gewesen sein.

Während seines, wie es scheint, nicht ganz kurzen Aufenthalts zu Hamburg spielte er mehrmals auf den dortigen Kirchenorgeln, unter andern auch vor einem gewählten und zahlreichen Publikum länger als zwei Stunden auf der schönen Orgel der St. Katharinen-Kirche. Der alte Reinken, ungeachtet seines nahezu hundertjährigen Alters, noch körperlich wie geistig frisch, war gegenwärtig. Er hörte ihm mit grosser Aufmerksamkeit zu. Auf Verlangen der Anwesenden phantasirte Bach über den Choral: „An den Wasserflüssen Babylons“ in langen und kunstvollen Varia-

---

So habe diesem nach es vor nöthig erachtet, solches an Euer HochEdlen dienstlich zu eröffnen, mit gehorsamster Bitte, diese meine *respective renunciation* und *protestation* hochgeneigt anzunehmen und die mir und meinem Bruder noch zukommende Erbschaffts *quotas*, sowohl von deme, was albereit in deposito liegen als was noch künfftig *deponiret* werden möchte, hochgütigst abfolgen zu lassen, welche hohe *Faveur* ich mit ergebenstem Dank erkenne und dafür beharre

Ew. Hochedlen

ergebenster Diener
Joh. Seb. Bach,
Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischer
Cappellmeister.

Cöthen, den 15. Marty
ao: 1722.

Folgt die Adresse.

*) Dies Jahr wird in den „Denkmälern verdienstvoller Deutschen“ B. 4 S. 85 als das der Reise nach Hamburg genannt.

**) Johann Adam Reinken war nach Walther's musikal. Lexikon S. 517 am 27. April 1622 geboren und soll am 24. November 1722 gestorben sein.

tionen. Als er geendet hatte, trat Reinken zu ihm, und, ihn umarmend, sagte er zu ihm die denkwürdigen Worte: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben; nun ich sehe, dass sie noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen.“. Reinken war stets eifersüchtig auf seinen Ruhm als Orgelspieler gewesen. Er hatte denselben Choral bei Antritt seines Amts in ähnlicher und zwar vorzüglicher Weise bearbeitet und als Muster für diese Art von Arbeiten und Choralbehandlungen im Stich herausgegeben. Um so mehr durfte Bach jene Aeusserung als eine ehrenvolle und aufrichtige Anerkennung von Seiten eines so ausgezeichneten Künstlers betrachten.

Das Organistenamt an der St. Jacobikirche zu Hamburg gehörte zu den sehr gut dotirten Stellen, so dass Bach mit seiner bereits zahlreichen Familie schon an sich wohl Veranlassung gehabt haben würde, deren Uebertragung zu wünschen. Vorzugsweise aber war wohl das Verlangen in ihm neu erwacht, in grösserem kirchlichen Kreise und mit einem bedeutenderen und vorzüglicheren Orgelwerk wirken zu können, als dies ihm bisher zu Theil geworden war. Die Orgel zu St. Jacobi war einige Zeit zuvor von dem berühmten Orgelbauer Seitker von Grund aus neu erbaut worden.*) Bach hat sich noch in späteren Jahren mit lebhafter Freude seines Spiels auf diesem Werk erinnert, welches neben einer grossen Zahl von Rohrwerken auch ein zweiunddreissigfüssiges Posaunen-Register besass, und dessen zweiunddreissigfüssiges Pedal-Principal, wie er versichert hat, das einzige dieser Grösse von so guter Beschaffenheit gewesen sei, das er gehört habe. Es ist wohl mehr als erklärlich, dass ein so

*) Merkwürdiger Weise enthält die Chronik der St. Jacobikirche (von Fortman-Hamburg 1823) von der Orgel derselben kein Wort. Ihr Bau hatte 1689 begonnen und sie war am 25. April 1690 eingeweiht worden. (Witte, Zuverlässige Nachrichten, S. 60.)

grosser Orgelspieler wie Bach den dringenden Wunsch hegen mochte, ein solches Werk zu seiner Verfügung zu haben. Doch war es ihm nicht vergönnt, diese Stelle zu erhalten, ungeachtet sein Spiel ausserordentliches Aufsehen erregt hatte. Wie es jetzt wohl kaum mehr zu geschehen pflegt, waren zu jener Zeit Verdienst und Würdigkeit nicht die Kriterien, nach denen die reiche Stelle vergeben werden sollte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte nur Bach sie erhalten können. Indess bot eine Person von untergeordnetem Talent der Kirche für den Dienst eine gewisse Summe an Geld,*) welche Bach aus seinem spärlichen Einkommen nicht erübrigt hatte und daher auch darauf zu verwenden nicht im Stande war. Jener erhielt die Stelle. Gewiss mochte es für Alle, denen die Kirche zu Hamburg am Herzen lag, eine traurige Erfahrung gewesen sein, als sie sehen mussten, dass ein Mann wie Bach jenes kirchliche Amt, für das er wie kein Anderer geeignet gewesen wäre, nicht erhalten konnte, weil er es nicht zu bezahlen vermochte.

Und doch müssen wir in diesem eigenthümlichen Umstande mit dankbarer Bewunderung jene weise waltende Vorsehung erkennen, welche, wie sie den grossen Künstler von frühster Jugend an auf seiner dornenvollen Laufbahn so sichtbar seinem erhabenen Ziele entgegengeführt hatte, auch hier ihre schützende Hand über ihm hielt.

Sie hatte ihn für einen anderen Wirkungskreis aufgespart, in welchem er reicher, umfassender thätig

---

*) Das Verkaufen der Organistenstellen scheint zu jener Zeit in Hamburg gebräuchlich gewesen zu sein. Mäckeberg (die St. Nikolaikirche in Hamburg S. 211) erzählt, dass nach dem Tode des Organisten zu St. Nicolai im Jahre 1755 Lambo aus Glückstadt dessen Stelle für 4000 Mark gekauft habe. Ebensoviel hatte der glückliche Concurrent S. Bach's, ein gewisser Heitman, an die Jacobikirche gezahlt.

sein sollte und konnte, als dies ihm in Hamburg vielleicht möglich geworden sein würde.

Uebrigens blieb das traurige Verfahren der Kirchenbehörde nicht ungerügt. Hilgenfeld (S. 27) erzählt, dass es grade um die Weihnachtszeit gewesen sei, als jener Stellenverkauf stattgefunden habe. Dies habe dem, seiner Gelehrsamkeit sowohl als seiner Kanzelberedtsamkeit halber berühmten Hauptprediger an derselben St. Jacobikirche, Erdmann Neumeister,*) Veranlassung gegeben, an die im Evangelio vorkommende Stelle von dem Gesange der Engel nach der Geburt Christi anknüpfend, die Bemerkung einfliessen zu lassen, wie er gewiss glaube: „dass, wenn selbst von den Bethlehemitischen Engeln einer vom Himmel komme, der göttlich spiele und wolle Organist zu St. Jacob werden, hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen."

In der That war das Orgelspiel Bach's von einer ganz eigenthümlichen und wunderbaren Wirkung. Es wird darüber zu seiner Zeit ausführlicher berichtet werden.

Offenbar war es ihm daran gelegen, wiederum seinem „Endzweck" näher treten und für die Organisation der Kirchenmusik wirksam sein zu können. Auch scheint es, dass er eine für seine häuslichen Verhältnisse gewiss sehr nothwendige Verbesserung in seiner Stellung zu erlangen gesucht habe. Die Gunst seines Fürstlichen Freundes konnte ihn nicht über den Mangel an kirchlicher Beschäftigung und über die naheliegende Sorge fortbringen, wie er seine starke Familie ernähren, seinen zahlreichen Kindern eine angemessene Erziehung zu Theil werden lassen könne.

---

*) Erdmann Neumeister, geb. 1671 zu Weissenfels, war seit 1715 Hauptpastor an der St. Jacobikirche. Er feierte im Jahre 1747 sein 50jähriges Amtsjubiläum und starb 1756.

Es ist nicht bekannt, ob er schon früher an die Thomas-Schule zu Leipzig und deren Cantorat gedacht habe. Nachdem ihm die Bewerbung in Hamburg fehlgeschlagen war, trat diese Aussicht um so mehr in den Vordergrund, als der damalige Cantor an der Thomasschule, der verdiente Kuhnau, seit lange kränklich, am 25. Juni 1722 gestorben war.

Doch war Bach von vorn herein keineswegs der Candidat der Stadtbehörde zu Leipzig gewesen.

Er scheint sich selbst erst spät um die sonst sehr gesuchte Stelle beworben zu haben.

Die Rathsacten „der Enge“ zu Leipzig ergeben, dass es zunächst Telemann, der fruchtbare Componist geistlicher und weltlicher Musiken, der Jugendfreund Händel's, war, den man für das erledigte Amt Kuhnau's zu gewinnen gehofft hatte. Die im Anhange I. sub. Nr. 1. abgedruckten Protokolle vom 14. July, 11. und 13. August 1722 ergeben das Nähere hierüber, sowie die Vorliebe, mit welcher diese Berufung in Leipzig betrieben wurde. Telemann, den der regierende Bürgermeister Hofrath Lange trotz Bach und Händel „den berühmtesten Componisten“ nannte, hatte seine Probe abgelegt. Zwar hatte er erklärt, dass er nicht gesonnen sei, in den oberen Klassen der Thomasschule, wie es das Amt des Cantors erforderte, mit „zu informiren“; jedoch hatte man sich mit ihm hierüber geeinigt, ja man war unter besonderer Rücksichtnahme auf ihn in den Concessionen noch weiter gegangen und hatte, ein für die damalige Zeit in der That ungewöhnliches Zugeständniss, nachgelassen, dass die Praesentation und die gratulationes, die sonst lateinisch geschehen waren, „nach Beschaffenheit jetziger Zeiten ohne Bedenken auch in deutscher Sprache statt haben könnten.“

Doch ergeben die weiter dort abgedruckten Protokolle vom 23. November, 21. Dezember 1722 und

vom 15. Januar 1723, dass Telemann die Stelle schliesslich doch nicht angenommen hatte,*) dass neben den ferneren zahlreichen Candidaten für dieselbe zwar auch Bach genannt, vor allen aber der Kapellmeister Graupner aus Darmstadt ins Auge gefasst worden war, und dass erst, nachdem dieser erklärt hatte, seine Entlassung aus dem Dienste des Landgrafen von Hessen, seines Herrn, nicht erhalten zu können, auf Bach näher eingegangen und dieser mit dem Kapellmeister Kauffmann zu Merseburg und Georg Balthasar Schott aus Leipzig in engerer Wahl in Berathung gezogen wurde, wobei nicht unbemerkt blieb, „dass alle drei nicht würden informiren können.“ Leider bricht das Wahlprotokoll vom 9. April 1723 an der entscheidenden Stelle plötzlich ab, weil der Protokollführer, wie die Akten ergeben, „in die Steuer Einnahme Stube“ gehen musste. Es scheint indess beschlossen worden zu sein, dass die drei genannten Personen zur Probe zugelassen werden sollten, ferner, dass ihnen das Lehramt erlassen und ihnen die Bestellung eines Substituten für dasselbe nachgegeben werden könne. Endlich scheint es, als ob nach dem Ergebniss der Probe, zu welcher Bach seine schöne Cantate: „Jesus nahm zu sich die zwölfe“ componirt hatte,**) dessen Anstellung nicht mehr zweifelhaft gewesen sei.

---

*) Telemann selbst sagt hierüber in seiner Selbstbiographie: (Siehe Ehrenpforte. S. 366.)

„Anno 1723 berief mich Leipzig an die Stelle weiland Herrn Johann Kuhnau, Musikdirector und Cantoris daselbst, welche Ehre der Nachfolge mir bereits vor 20 Jahren zugedacht war, weil jenes Schwächlichkeit dessen baldigen Tod vermuthen liess; allein es beliebte der Stadt Hamburg, diesen Ruf durch ansehnliche Verbesserung meines Unterhaltes abzulehnen.“

**) Notiz Phl. Emanuel Bach's zu dem in Berlin befindlichen Autograph dieser Cantate.

Die in den Acten des Raths zu Leipzig VII. B. fol. 84 am Rande

So wurde Bach nach Leipzig berufen und trat sein neues Amt am 1. Juni des nächsten Jahres an.

Wenn man einen prüfenden Rückblick auf die Thätigkeit des Meisters an dem Orte wirft, den er nun zu verlassen im Begriff war, so finden wir:

a. ein Zurücktreten seiner Thätigkeit als Tonsetzer auf dem Gebiete der geistlichen Musik und für den Gesang und ein Vorherrschen der Arbeiten für Kammer- und Concert-Musik.

b. Wir finden seine Wirksamkeit als Lehrer, die er in Mühlhausen begonnen und in Weimar fortgesetzt hatte, unterbrochen. Denn ausser seinen Söhnen Friedemann und Emanuel, welche natürlicher Weise in der Schule ihres Vaters blieben, zu jener Zeit aber noch sehr jung waren, so wie ausser der Unterweisung seiner jungen Frau ist nicht bekannt geworden, dass Bach dort Unterricht ertheilt habe.

Besondere Gründe hiefür sind nicht ersichtlich; dass ihn die Geschäfte seines Amts mehr als dies später in Leipzig der Fall gewesen, an der Annahme und Ausbildung von Schülern gehindert hätten, ist

---

befindliche Notiz zu der Nachricht über die erfolgte Einführung Bach's in das Cantorat: „findet sich von einer Probe keine Nachricht" scheint hienach ungenau zu sein. Ueberall wird in den Rathsverhandlungen der abzulegenden Proben gedacht und wenn man dem dort so hoch angesehenen Telemann dieselbe nicht erlassen hatte, wird dies auch bei Bach nicht geschehen sein, dessen Bewerbung, wie die Protokolle ergeben, keineswegs mit besonderer Vorliebe unterstützt worden ist.

Sicul. a. a. O. Sect. XX. S. 445.

Im Februario 1723. Den 7. Febr. Dom. Esto Mihi legte Herr Johann Sebastian Bach als damahliger Capellmeister zu Cöthen seine Probe ab, zu dem von Herrn Kuhnaus seel. Tode vacirenden Stadtcantorat.

Vor ihm hatten auch andre ihre Probe gethan, als der Capellmeister von Altenburg, ferner Herr Graupner, Capellmeister von Darmstadt und den 2. Febr. Purif. Mariae Herr Georg Balthas. Schott, Director Musices in der neuen Kirche allhier.

nicht wohl anzunehmen, denn seine Thätigkeit als Organist bei der Hofkirche war wohl in jedem Falle nicht übermässig in Anspruch genommen und für die Kirchenmusik als solche hat er nichts geschaffen, was von Bedeutung gewesen wäre. Es scheint, als habe die glänzendere persönliche Stellung, welche er am Hofe seines Fürsten einnahm, dieses sein Hauptziel und Hauptstreben eine Zeitlang in den Hintergrund treten lassen.

Ebenso sind Zahl und Umfang seiner Compositionen aus der nicht eben kurzen Zeit von 5 Jahren, die er in Cöthen zugebracht, verhältnismässig nicht von Erheblichkeit. An Zeit und Musse kann es ihm nicht gefehlt haben. Dies erkennt man mehr als aus manchem Anderen daraus, dass er sich dort mit Dingen beschäftigt hat, denen doch nur eine untergeordnete Bedeutung beigemessen werden kann. Wir meinen die Anfertigung einer Spieluhr für das Schloss zu Cöthen deren Walzen Choräle spielten.*)

Auffallend ist es jedenfalls, dass ein Mann, dem die Wirksamkeit für die Kirche und die Unterweisung der „lernbegierigen Jugend“ so sehr am Herzen lag, einen so langen Zeitraum vorübergehen lassen konnte, ohne diesen Trieben in praktischer Weise Genüge zu leisten. Aber wir sehen die Thätigkeit Bach's mindestens nach der Richtung des Unterrichts hin nicht völlig unterbrochen.

Es existirt vielmehr gerade aus dieser Zeit eine Anzahl von Werken, welche für die Unterweisung und die Uebung im Klavierspiel gesetzt, eben der Belehrung bestimmt waren. Hierher gehören:

a. Sechs kleine Präludien zum Gebrauch für An-

*) Diese Spieluhr soll auf dem Herzoglichen Schlosse zu Nienburg a. d. S. noch existiren. Sie soll ziemlich schadhaft und vor einigen Jahren in Reparatur gegeben sein.

fänger, in c-dur, c-moll, d-dur, d-moll, e-dur und e-moll.

b. Fünfzehn zweistimmige Inventionen in c-dur, c-moll, d-dur, d-moll, es-dur, e-dur, e-moll, f-dur, f-moll, g-dur, g-moll, a-dur, a-moll, b-dur, h-moll.*)

Bach hatte diesen folgenden Titel gegeben:

„Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers auf eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbei auch zugleich gute Inventiones nicht allein zu bekommen sondern auch selbige wohl durchzuführen, am Allermeisten aber eine cantable Arth im Spielen zu erlangen und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen."

Diese Inventionen waren von Anfang an nur zu Uebungen für Anfänger bestimmt und sollen theilweis während des Unterrichts den Fähigkeiten der Schüler entsprechend aufgesetzt sein. Sie sind daher wohl schon vor Cöthen entstanden. Später wurden sie mit der dem Meister eigenthümlichen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit überarbeitet, verbessert und so zu den schönen Tonstücken erhoben, als welche wir sie jetzt vor uns sehen. Freilich sollten sie auch in dieser vollendeten Form noch zur Uebung und weiteren Ausbildung im Unterricht dienen. Indess unterliegt es keinem Zweifel, dass für diese weitere Ausbildung bereits ein nicht geringer Grad technischer Fertigkeit

*) In einer auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin dem Verfasser zu Gesicht gekommenen Abschrift dieser Inventionen von der Hand C. Ph. E. Bach's findet sich der Vorrede die Jahreszahl 1723 beigefügt. Hiernach könnten die Inventionen auch der ersten Zeit des Aufenthalts in Leipzig zugeschrieben werden.

und künstlerischer Reife vorhanden sein musste, um dem Vortrage dieser Stücke gewachsen zu sein.

Die schliessliche Redaction scheint im Jahre 1723 stattgefunden zu haben.

Zu derselben Zeit ist auch die Invention oder Fantasie in c-moll entstanden, desgleichen die Fuge in c-moll, welche besonders die zwei letzten Finger beider Hände in Anspruch nimmt und muthmaasslich geschrieben ist, um diese zu stärken und auszubilden.

In Cöthen scheint ferner der erste Theil des wohltemperirten Klaviers entstanden zu sein, jenes Werkes, das seinem Verfasser am meisten eine Popularität verschafft hat, die ihm sonst kaum würde zu Theil geworden sein. Dasselbe scheint ursprünglich auch für die Unterweisung im Klavierspiel bestimmt gewesen zu sein, und trägt in einer alten Abschrift die Zahl des Jahres 1722, des Jahres, welches auch Forkel (S. 55) als das seiner Entstehung bezeichnet. Einzelne Theile mögen indess wohl schon in Weimar geschrieben sein.

Der vollständige Titel dieses ersten Theils lautet in der Handschrift Bach's:

„Das wohltemperirte Klavier oder Präludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl tertiam majorem oder ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem, re mi fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden zum besonderen Zeitvertreib aufgesetzet und verfertiget von J. S. Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt Cöthenischen Capell-Meistern und Directore derer Cammer Musiquen."

Siebigke*) sagt, dies Werk sei von Bach an einem Orte geschrieben worden, wo ihm Unmuth, Langeweile und Mangel an jeder Art von musikalischen

*) Museum berühmter Tonkünstler S. 20.

Instrumenten diesen Zeitvertreib abgenöthigt habe. Wenn dem so wäre, so würde, da es sich bei dieser Behauptung wohl nur um den in Cöthen entstandenen ersten Theil handeln kann, dies auf einer der Reisen geschehen sein, auf welcher er den Fürsten Leopold begleitet hatte, und wo jener Mangel an Anregung, Unterhaltung und an musikalischen Instrumenten wohl ab und zu hervorgetreten sein konnte.

Ueber dies Werk selbst wird bei der Erwähnung des zweiten Theils, dessen Erscheinen in die Mitte der Leipziger Periode fällt, weiter die Rede sein. Hier sei nur bemerkt, dass Bach in allen seinen früheren und späteren Arbeiten, so auch hier eine grosse Menge von Correcturen und Ueberarbeitungen vorgenommen, und dadurch die ursprüngliche Form, namentlich einzelner Stücke, wesentlich modificirt hat.

Auch in Bezug auf die Orgel hat er, wie für das Klavier, dem Unterricht vorgearbeitet. Das sogenannte Orgelbüchlein, das vierte derartige, dem Unterricht bestimmte Buch von Bach's Hand, verdankt seine Entstehung der Zeit, die er in Cöthen zugebracht. Es führt folgenden eigenhändig von Bach geschriebenen Titel:

„Orgel-Büchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbey auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
p. t. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis."

Dies Büchlein enthielt 45 Choralbearbeitungen und war offenbar bestimmt, eine viel grössere Zahl der-

selben aufzunehmen. Es findet sich nämlich auf jedem Blatte oben die Anfangsstrophe eines Chorals als Ueberschrift aufgezeichnet. Es ist jedoch das liniirte Papier keineswegs überall ausgefüllt und es wechseln daher leere und beschriebene Blätter. Es ergiebt sich daraus, dass Bach den Inhalt dessen, was er in dieser Weise bearbeiten wollte, vorher festgestellt hatte, und dass, je nach besonderer Veranlassung, die vorhandenen Bearbeitungen eingeschrieben worden sind. Muthmaasslich war das ganze Werk nur für seinen Privatgebrauch bestimmt, vielleicht vorzugsweise für seine Söhne und Schüler geschrieben, denen er dasselbe wohl als praktische Anweisung zur Choralbearbeitung zu geben beabsichtigte, ohne dass er durch ansteigende Schwierigkeiten einen wirklichen Lehrkursus hätte begründen wollen. So kurz diese Bearbeitungen gehalten sind, so erheben sie sich doch, vermöge ihrer vollendeteren Gestaltung, weit über die in Arnstadt gesetzten Choralvorspiele. Man findet in ihnen schon jene eigenthümliche Polyphonie vollständig ausgeprägt, welche jeder Stimme ihren eignen Gesang zuertheilt. Der Cantus firmus ist vielfach in interessanter Weise durchgeführet. Der Reichthum der Ideen quillt von allen Seiten hervor und man erkennt mit jedem Blick, dass ein vollendeter Meister auf dem Instrument für dasselbe geschrieben hat.

Abgesehen von diesen Stücken gehören der Periode, welche Bach in Cöthen verlebt hat, noch folgende Musikstücke an:

1) Sechs Sonaten für Klavier mit obligater Violine, welche in der Zeit von 1718 bis 1722 entstanden sein mögen.

2) Neun Trios für Klavier mit Flöten- oder Violin-Begleitung, nämlich in es-dur für Flöte und obligates Klavier, in g-moll für zwei Flöten und Klavier, in c-moll, e-dur, f-moll und c-dur und g-dur

für Violine und Klavier und in a-dur und h-moll für Violine und obligates Klavier.

3) Vier Concerte für den Flügel in d-dur, c-dur, f-dur und d-moll, mit Begleitung anderer Instrumente.

4) Sechs Sonaten oder Trios für zwei Klaviere mit obligatem Pedal in es-dur, e-moll, d-moll, e-moll, c-dur, g-dur, welche, wie Hilgenfeld und Forkel versichern, zunächst als Uebungsstücke für Friedemann Bach geschrieben waren, und zwar fürs Clavichord mit zwei Manualen und Pedal, und welche, da dieser sich dadurch zum höheren Orgelspiel vorbereiten sollte, vollkommen orgelmässig gesetzt sind. Forkel (S. 60) meint, dass die Zeit ihres Entstehens in das reifste Alter Bach's falle und dies würde mit der letzten Zeit seines Aufenthalts in Cöthen stimmen. Jedenfalls wäre, nach ihnen zu urtheilen, der bei Bach's Abgang nach Leipzig erst dreizehnjährige Friedemann schon damals ein nicht unbedeutender Klavierspieler gewesen. Diese Compositionen sind von hervortretender Schönheit.

Ferner:

5) Six concerts avec plusieurs instruments, dediés à Son Altes Royale Monseigneur Crétien Louis Marggraf de Brandebourg etc. etc. par son très humble et très obéissant serviteur Jean Sebastien Bach, maître de chapelle de S. A. S. le Prince regnant d'Anhalt-Coethen. 1722.

1. Concerto primo à 2 Corni di caccia, 3 hautbois et bassono, Violino piccolo concertato, 2 Violini, una Viola e Violoncello col Basso continuo (f-dur).
2. Concerto secondo à 1 Tromba, 1 Flauto, 1 Hautbois, 1 Violino concertato e 2 Violini, Viola e Violone in ripieno con Violoncello e basso per il cembalo (f-dur).
3. Concerto terzo à 3 Violini, 3 Viole e 3 Violoncelli col basso per il Cembalo (g-dur).

4. Concerto quarto à Violino principale, due flauti d'echo, 2 Violini, una Viola e Violone in ripieno, Violoncello e Continuo (g-dur).
5. Concerto quinto à uno traversiere, Violino principale, Violino et Viola in ripieno, Violoncello, Violone e Cembalo concertato (d-dur).
6. Concerto sesto a due Viole da braccio, due Viole da gamba, Violoncello, Violone e Cembalo (b-dur).*)

Dass durch diese Anführungen die musikalische Thätigkeit Bach's in Cöthen nicht hat erschöpfend zusammengefasst werden können, liegt auf der Hand. Doch wird das Angeführte genügen, um ein Bild der Entwickelung des grossen Meisters aus diesem Abschnitte seines Lebens zu gewähren. An Gesangscompositionen scheint nur die erwähnte Cantate „Durchlauchtigster Leopold" aus Cöthen herzurühren.**)

---

*) Spitta (S. 735—46) giebt für die Entstehung dieser Concerte Vermuthungen und fügt diesen eine ausführliche Analyse derselben bei.

**) Spitta (II. 450) erwähnt noch einer weltlichen Cantate, angeblich vom Jahre 1721, auf das Wohl des Anhalt-Cöthenschen Fürstenhauses, welche später in Leipzig zu einer Musik auf den dritten Osterfesttag (Ein Herz, das Jesum lebend weiss) umgearbeitet worden sei.

VI.

BACH IN LEIPZIG.

Bach war, wie wir gesehen haben, als Cantor an die Thomas-Schule zu Leipzig berufen worden und wurde in dieser Eigenschaft zugleich Musikdirector an den beiden Hauptkirchen daselbst, der St. Nicolai- und der Thomas-Kirche,*) ebenso an der St. Petri- und der neuen Kirche. Er übernahm diese Stelle vom Jahre 1723 ab und blieb in ihr 27 Jahre, bis zu seinem Tode. Er stand im achtunddreissigsten Jahre seines Lebens und in der Blüthe seiner männlichen und geistigen Kraft.

Wohl mag es ihm schmerzlich gewesen sein, den Dienst eines Fürsten verlassen zu müssen, dem er mit so hoher persönlicher Verehrung zugethan war, und der ihn selbst in so besonderem Grade schätzte. Und doch hatten sich in dem Hofkreise Ereignisse zugetragen, welche das Verhältniss Bach's zu dem Fürsten Leopold herabzustimmen geeignet waren, und die seinen Fortgang von Cöthen, wenn auch nicht herbeigeführt, so doch ihm wesentlich leichter gemacht

*) Die Nicolai-Kirche war 1176 von Markgraf Otto gebaut, 1512 erweitert, 1525 eingeweiht. Die Thomas-Kirche war 1222 von Markgraf Dietrich mit dem Klosterbau zugleich vollendet worden. Im Jahre 1539 hatte in ihr Luther die erste evangelische Predigt gehalten.

hatten. Ein erst jetzt bekannt gewordener Brief Bach's aus späterer Zeit (28. October 1730), gerichtet an seinen Jugendfreund Erdmann, der, wie wir früher gesehen haben, als russischer Resident in Danzig gestorben ist, belehrt uns über diese innere Krisis seines Lebens mit voller Zuverlässigkeit.*) Bach schreibt dort: „Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bisz auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zohe. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bei welchem auch vermeinnte meine LebensZeit zu beschlieszen. Es muszte sich aber fügen, dasz erwehnter Serenissimus sich mit einer Berenburgischen Prinzessin vermählete, da er denn das Ansehen gewinnen wolte, als ob die musikalische Inclination bey besagtem Fürsten in etwas Tauglicht werden wolte, zumahle da die neue Fürstin schiene eine Amusa zu seyn: so fügte es Gott, dasz zu hiesigem Directore Musices und Cantore an der Thomas-Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. WaszWeg auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaszen favorable beschrieben, dass endlich (zumahle da meine Söhne denen studiis zu incliniren schinen) es in des Höchsten Namen wagete und mich nache Leipzig begabe, meine Probe ablegete und so dann die Mutation vornahme."

Man wird schwerlich irren, wenn man nach diesen Aeusserungen annehmen will, dass Bach's Verhältniss zu Fürst Leopold, nachdem dieser sich verheirathet hatte, kälter geworden sei. Dem Fürsten hieraus

---

*) Siehe Band IV., 9a. Ich verdanke die Mittheilung dieses Briefes, welcher jetzt durch Photolitografie der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht ist, der wohlwollenden Vermittelung des Herrn Reichs-Kanzlers.

einen Vorwurf machen zu wollen, würde thöricht sein; denn dass dieser von nun an seine junge Frau in den Vordergrund stellte, ihr vor Allem lebte, konnte ihn nur ehren. Auch war diese Veränderung nicht das einzige Motiv von Bach's Fortgang. Der obige Brief zeigt dies deutlich. Man hatte ihm das Cantorat in Leipzig besonders empfohlen, die Erziehung seiner Söhne erforderte den Aufenthalt in einer grossen Stadt.

Es boten der Fortschritt und die Verbesserung in seiner äusseren Lage, der erweiterte und edle Wirkungskreis, die Gelegenheit und Veranlassung Grosses zu leisten, vor allem die ihm hier gegebene Möglichkeit, dem Lebenstriebe seiner ganzen künstlerischen Existenz, der Ausbildung und Erweiterung der Kirchenmusik in weitestem Maasse Genüge zu leisten, Beweggründe genug, um sich durch Bedenken rein persönlicher Natur von der Annahme der Stelle nicht abhalten zu lassen, in der er mit ahnungsvollem Geiste den Schauplatz erkennen musste, auf welchem seine volle Kraft und Grösse sich entwickeln konnte.

Bisher hatte er, wenngleich in ausgezeichneter Stellung, doch im Ganzen nur in kleineren Verhältnissen gewirkt, an kleinen Orten gelebt.

Nicht war es ihm vergönnt gewesen, seine innere und äussere Bildung durch Reisen nach Italien, dem gelobten Lande für die Musik, zu vervollständigen wie dies bei Händel in so glücklicher Weise der Fall gewesen war. Bach ahnte wohl nicht, welch belebenden, umgestaltenden Einfluss eine solche Reise auf seine gesammte Stellung zur Kunst hätte ausüben können. Seine ganze Lebensrichtung und seine Familienverhältnisse hätten ihn zudem schwerlich dazu kommen lassen.

Doch bot ihm Leipzig immerhin einen erweiterten und günstigen Schauplatz geistiger Anregungen, erhöhten Strebens. Als Handelsplatz in Deutschland von grösster Bedeutung, voll von Leben und Beweg-

ung, wie Göthe sagt: „ein klein Paris, das seine Leute bildete", war es zugleich einer der ersten Sitze wissenschaftlichen Strebens. Die Universität und ihre Lehrer waren weit berühmt und angesehen. Der Stadt selbst, wiewohl sie dem Kurfürstenthum Sachsen angehörig war, stand doch eine grosse Selbstständigkeit in der Verwaltung und Ordnung ihrer inneren Verhältnisse zu, und diese bewegte sich in fast republikanischen Formen. Stolz und gross in ihrem ganzen Wesen, übertrug sich die Bewegung ihrer inneren und äusseren Entwickelung auf alles, was ihr angehörig war, in ihren Strom mit hinein trieb.

So war es denn auch natürlich, dass ein Mann von dem hohen Geiste und dem erhabenen Streben Bach's seinerseits mit dem ihn umgebenden höheren Schwunge emporgehoben wurde.

Wohl hätte die Cantorstelle zu St. Thomas hochstrebenden und ehrgeizigen Planen für unerheblich gelten können. Sie war dies weder nach ihrer Geschichte noch nach ihrem inneren Werth. Wäre sie es aber auch gewesen, so würde sie Bedeutung und Grösse erlangt haben durch die Thätigkeit, welche Bach in fast unglaublichem Maasse in ihr entwickelte.

Ihm lag ausser der Leitung der Musik in den genannten vier Kirchen die Unterweisung der Thomas-Schüler in der Musik ob. Unter diesen Schülern wurde eine gewisse Anzahl durch verschiedene Legate mit Kost und Wohnung unterhalten, wofür sie „die Kirchenmusik bestellen, auch die Leichen begleiten und wöchentlich dreimal, Sonntags, Mittwochs und Freitags, durch die Gassen singen gehen mussten, da dann die Besitzer der Häuser etwas zu ihrer Sustentation mussten reichen lassen". *)

*) Anton Weizii verbessertes Leipzig. 1728. S. 46.

Die Thomas-Schule in ihrer damaligen und im Wesentlichen auch noch jetzt bestehenden Gestalt ist aus der Vereinigung der Schola latina zu St. Nikolai mit der seit dem Jahre 1222 als schola musica bestehenden Thomaner-Schule hervorgegangen.

Schon das Kloster des heiligen Thomas hatte ein Alumneum gehabt, dessen Theilnehmer bei den gottesdienstlichen Feierlichkeiten den Gesang mit zu verrichten hatten. Als der Magistrat zu Leipzig im Jahre 1531 jenes Kloster an sich brachte, scheute er die mit der Erhaltung dieser Einrichtung verknüpften Opfer nicht. Denn er wusste wohl, welchen Werth die Verschönerung des Gottesdienstes durch Musik und Gesang hatte. Luther selbst hatte dem katholischen Cultus zwar seine Auswüchse, das formelle und mechanische der Gottesverehrung abschneiden wollen. Aber die Musik sollte der Kirche erhalten werden. Er hatte daher darauf gedrungen, dass Gesang und Gesangsbildung in den Schulen gelehrt werde und „mochte einen Schullehrer, der nicht singen konnte, gar nicht ansehen.“ „Scholam musicam“, heisst es in der von Gesner ausgearbeiteten Schulordnung von 1733 Tit. VI. 51, „voluere Thomanam esse majores nostri, et quidquid in templis urbicis musicum est, per hujus alumnos transigi.“

Die Musik hatte das Alumneum, wenn nicht begründet, so doch wesentlich befestigt. Legate, Vermächtnisse, Collecten, Currenden und Umgänge trugen dazu bei, dasselbe zu erhalten. Ein wesentlicher Zweck desselben war, die Chöre in den Kirchen immer in Ordnung und die vier Stimmen zu denselben im Gleichgewicht zu erhalten.

So war die musikalische Richtung des Alumneum der Thomana bestimmungsmässig mit dem inneren Wesen dieser Anstalt auf das engste verknüpft. Sie sollte übrigens vermöge der darauf gerichteten Einrichtungen und Ordnungen deren wissenschaftlicher

Bedeutung nicht entgegen treten, vielmehr mit ihr Hand in Hand gehen.

Wohl hatte auch dies seine Bedenken. Dennoch waren die bedeutendsten unter den Rectoren aus der Zeit Bach's (Gesner, Ernesti) entschiedene Vertreter jener Richtung, und was in späterer Zeit F. W. E. Rost (bei der am 7. Mai 1822 stattgehabten Feier des sechshundertjährigen Bestehens der Thomas-Schule) ausgesprochen hat, das war auch von ihnen für richtig erkannt worden, war seit jeher leitender Grundsatz dieser Anstalt gewesen. „Vielfältig", so sprach Rost sich an jenem festlichen Tage über diese Frage aus, „ist die Verfassung der Thomas-Schule getadelt worden, weil zugleich musikalische und wissenschaftliche Bildung hier erstrebt, und jeder dieser beigeordneten Zwecke durch den andern beeinträchtigt werde. Aber abgesehen von dem Vortheile und dem Genusse, der auch dem Aermsten einige Kunstbildung gewährt, abgesehen von dem Bedürfnisse der Stadt und dem Mangel eines bloss musikalischen Instituts, welches übrigens wissenschaftlichen Unterricht doch auch nicht entbehren könnte, liegt wohl die Unverträglichkeit eines Singe-Chors und einer gelehrten Schule von dem Umfange der unsrigen in der Sache selbst, oder liegt sie in den Mängeln der Einrichtung? Gewiss, die hohe, die göttliche Kunst der Harmonie, die, selbst nur dem ernsten Forscher erreichbar, das Urtheil schärft, die Begierden läutert, die Gefühle heiligt, sie darf nicht als Feindin der Wissenschaft betrachtet werden, deren höchstes, freilich unerreichbares Ziel grade in der Erkenntniss vollkommener Harmonie besteht."

In diesem Alumneum waren die Mittel zu der musikalischen Wirksamkeit Bach's gegeben. Die Bestimmung desselben für die regelmässige Ausführung der liturgischen und Figuralmusik in den Kirchen von Leipzig war das für ihn und seinen ferneren Lebensgang entscheidende Element. Der Chor befand sich

zudem in den Händen und unter der Aufsicht des Lehrer-Personals und konnte daher sicherer und richtiger als die aufsichtslosen Currende-Chöre geleitet werden, welche an anderen Orten, damals wie noch jetzt, die Bestimmung hatten, dem Bedürfniss religiöser Empfindungen durch ihre öffentliche Thätigkeit zu entsprechen. Wie hohen Werth man auf die feste Ordnung und Vollzähligkeit des „Cori Musici" der Thomas-Schule legte, ergiebt sich am besten aus der Vorschrift der Schulordnung von 1723 Cap. VI. II., nach der die Aufnahme von Schülern in die Beneficien der Anstalt und ihre Beibehaltung in derselben von ihrer Anstelligkeit zur Musik abhängig gemacht und ihnen die Verpflichtung auferlegt werden sollte, 5 bis 6 Jahre dort zu bleiben, damit durch den häufigen Wechsel kein Nachtheil für die musikalischen Leistungen herbeigeführt werde.

Die Zahl der Alumnen hatte im Jahre 1522 zweiundzwanzig betragen. Zur Zeit Bach's war sie bis auf fünfundfünfzig gestiegen, welche, ausser der freien Wohnung im Schulhause, den Mittags- und Abendtisch und selbst Geldunterstützungen erhielten.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert hatten sich die Leistungen des Gesangs-Instituts der Thomas-Schule nicht nur in Sachsen, sondern weit über Deutschlands Grenzen hinaus eines Ruhmes zu erfreuen gehabt, welcher von nah und fern Zöglinge herbeiführte. Mit weiser Fürsorge hatte der Rath zu Leipzig seit langer Zeit darauf gesehen, dass das Cantorat mit Männern besetzt werde, die in ihrem Fache anerkannte Meister, zugleich die erforderliche wissenschaftliche Tüchtigkeit in sich trugen. Sethus Calvisius*)

*) In einer Gedächtnissrede, welche Friedr. Wilh. Ehrenf. Rost auf Sethus Calvisius (am 31. December 1805) gehalten hat, werden als dessen Vorgänger aufgeführt: „Johann Vrban circa annum 1439. Georg Rau s. Rhaw c. a. 1520. Wolfgang Jünger, ab a. 1536—1540."

(1594 bis 1615), Johann Hermann Schein, (1615 bis 1630 oder 31), Tobias Michaelis (bis 1657), Sebastian Knüpfer (bis 1676), Johann Schelle (1677 bis 1701), endlich Kuhnau (bis 1722) waren die bekannten, in ihrer Zeit zum nicht geringen Theil berühmten Vorgänger J. Seb. Bach's gewesen. Sie hatten das Institut zu einer Höhe erhoben, welche viele Jünglinge aus fremden Ländern, insbesondere protestantischen, aus Preussen, Ungarn, Polen, Dänemark und Schweden veranlasste, nach Leipzig zu kommen, um neben dem wissenschaftlichen auch an dem musikalischen Unterrichte in der Thomas-Schule Theil zu nehmen, welcher die Verherrlichung des Gottesdienstes zum Zweck hatte.*) Vorzüglich war es Kuhnau gewesen, der darauf hingewirkt hatte, dass die beiden hie und da miteinander in Widerspruch tretenden Elemente des wissenschaftlichen und musikalischen Unterrichts vermittelt, der Kunst aber die ihr erforderliche Stellung in der Anstalt gesichert werde.

So war das Cantorat der Thomas-Schule zu Leipzig in der That eine Stelle, deren hervortretende und eigenthümliche Bedeutung, auch wenn sie in mancher Hinsicht als eine untergeordnete angesehen werden konnte, und zumal von dem Rathe zu Leipzig wirklich als solche betrachtet worden zu sein scheint, keineswegs zu unterschätzen war, und welche, abgesehen von ihrem pecuniären Werth, grade für einen Mann wie J. S. Bach vorzugsweise geeignet sein musste. Es ist dies besonders deshalb hervorzuheben, weil so oft die Ansicht ausgesprochen worden ist, als ob jene Stellung Bach's in Bezug auf seine ausserordentlichen künstlerischen Leistungen eine verhältnissmässig geringe gewesen sei. Sie war dies nur in dem büreaukratischen Dünkel und in den pedantischen Ueberzeugungen einzelner Personen. In jeder materiellen

*) Stallbaum. Geschichte der Thomas-Schule. 1839. S. 63. 64.

Hinsicht aber war sie es so wenig, dass es im Gegentheil sehr wohl begreiflich ist, dass ein Mann wie Bach, seines höheren Amts-Charakters als fürstlicher Kapellmeister ungeachtet, nach seiner Vergangenheit, seinem Streben und ganzen Wesen, sich dieselbe als eigentlichen Lebenszweck hat wünschen müssen und in ihr mit Vorliebe und Befriedigung hat verbleiben können. Denn nicht die äusseren Vortheile allein sind es, welche die Grösse und Vorzüglichkeit künstlerischer Verhältnisse bedingen.

Das Cantorat zu Leipzig war es, welches Bach zu dem werden liess, was er uns und der Nachwelt geworden ist. Durch jenes Cantorat erst ist ihm jene grosse Richtung möglich gemacht worden, deren Elemente seit dem Beginn seiner Entwickelungsstadien in ihm lebten und deren Erzeugnisse wir jetzt mit Freude und Stolz die unsern nennen.

Die dienstlichen Obliegenheiten der Lehrer an der Thomas-Schule, in deren Kreis Bach mit dem Bewusstsein einer grossen und ernsten Lebensaufgabe eingetreten war, waren bis dahin durch Statuten geregelt gewesen, welche 1634 festgestellt, grade im Jahre seines Amtsantritts durch eine revidirte Schulordnung den veränderten Bedürfnissen entsprechend neu geordnet worden waren. Obschon Bach diese Schulordnung späterhin nicht als für sich verbindlich hat anerkennen wollen, so ist nach ihr doch wohl in allen wesentlichen Punkten verfahren worden. Wir finden darin die ersten Collegen unsers Meisters

M. Joh. Heinrich Ernesti als Rector,
Christian Ludovici als Conrector,
M. Carl Friedrich Petzold als Tertius,
Christoph Schmied als Quartus,
Johann Döhnert als Quintus,
Johann Friedrich Brensicke als Sextus,
Christian Dittman als Septimus

mit ihm gemeinschaftlich verzeichnet, und es ergiebt

sich daraus zugleich, dass der Cantor in der Rangordnung der Lehrer nach dem Rector und Conrector der zunächst folgende und daher den übrigen wissenschaftlichen Lehrern gegenüber keineswegs in eine zurücktretende Stellung gesetzt war. Derselbe hatte, was seinen Dienst in der Schule betrifft, zunächst neben den allgemeinen Obliegenheiten der Lehrer mit dem Rector, dem Conrector und dem Tertius abwechselnd je eine Woche lang die Inspection der Schule zu übernehmen, deren ausgedehnte Verpflichtungen ihn während dieser Zeit von des Morgens um 5 Uhr (im Winter von 6 Uhr ab) in Anspruch nahmen. (Cap. IV. der Schulordnung von 1723.*)

Seine übrigen Hauptpflichten waren in dem „vom Amte des Cantorat, so viel die Musik betrifft" handelnden Capitel V. wie folgt bestimmt.

a. „Demnach aus dieser Schule die Music in denen Stadtkirchen, wie auch auf Hochzeiten und Begräbnissen bestellet wird", so hatte der Cantor den Unterricht in der Musik nöthigen-

*) Diese Schulordnung war ohne Zweifel sehr mangelhaft und hat viel zu den Missverhältnissen beigetragen, unter denen Bach, wie seine Vorgänger und Nachfolger, zu leiden hatte.

A. Miller, von 1789 ab Cantor der Thomas-Schule († 1804), sagt in einem von ihm nachgelassenen Aufsatze über das Alumneum derselben sehr bezeichnend:

(Berl. Musikal. Zeit. Jahrg. 1805. No. 26. S. 62.) „Hieraus (aus der Bestimmung des Alumneums für die Musik) wird das Verhältniss der Schule zum Alumneum klar, das bisher immer so problematisch gewesen und in der Schulordnung sehr unrichtig dargestellt wird; so dass bis jetzt nichts als Unordnung und Zerrüttung auf einer Seite, Hass und Feindschaft auf der anderen entstehen konnte. Es wird daraus ferner klar, dass die Schule nicht das Alumneum und dieses nicht die Schule ist; dass der Rector eben so wenig Caput seminarii musici sein kann, als der Cantor Caput scholae; dass der Cantor vom Rector ebensowenig abhängen kann, als der Rector vom Cantor. Dass das Alumneum zwar an dem Unterricht in der Schule Theil nimmt und sich insofern nach ihr richten muss, ausserdem aber seine eigne

falls, zumal bei den talentvollen Knaben, privatim zu ertheilen.

b. Die musikalischen Zöglinge wurden in zwei Haufen getheilt, die Anfänger zur Information dem Septimus unter des Cantors Aufsicht übergeben, der „Coetus superior" aber sollte von diesem selbst geleitet werden.

c. „In den Kirchen, da die Music gehalten wird, soll der Cantor sowohl an Sonn- als Festtagen zu rechter Zeit und zwar in den beiden Hauptkirchen präcise Morgens um 7 Uhr, Nachmittags aber ein Viertel nach 1 Uhr den Anfang machen lassen, wobei in der Früh-Predigt der Glaube (das Glaubensbekenntniss, Credo), wie es gebräuchlich, zu rechter Zeit gesungen werden soll. Auch hat er jederzeit die Musik auf eine, dem Gottesdienst gemässige und der ganzen Gemeinde erbauliche Weise einzurichten."

d. Die Coetus Musici sollten nicht nur „in den beiden Kirchen zu St. Nicolai und St. Thomae von dem Cantore an Sonn- und Festtagen wechselweise besuchet, sondern auch ein gewisser Numerus von 8 in der Music geübten Schülern nebst einem Präfecto in die Neue, und 4 andere ebenfalls nebst einem Präfecto in die Peterskirche geschickt, die Coetus aber für die Kirchen-Musik so eingetheilt werden, dass die im Singen noch nicht geübten Schüler in der Kirche durch solche aus dem ersten Coetus unterstützt würden."

e. Der Cantor hatte den Choralgesang in der

Bestimmung und Einrichtungen hat, welche lediglich vom Cantor abhängen und von den Lehrern der Schule als statthaft anerkannt, auch nicht mit scheelsüchtigen Augen angesehen werden müssen, wenn etwa die Schule mehr mit ihrer Musik, als mit ihrer Gelehrsamkeit bemerkt wird."

Miller verlangt in dieser Schrift (offenbar das Concept zu einem dienstlichen Antrage, vom 23. Aug. 1786) dass der Cantor in der Schul-Ordnung unmittelbar hinter dem Rector rangire und in der Reihe der Inspectoren für das Alumneum den anderen vorstehe.

Kirche und bei den Leichenbegängnissen mit dem ersten Coetus (neben dem er, wie wir sehen werden, hergehen musste) zu leiten, zu intoniren und zu secundiren, er musste (mit dem Conrector und den übrigen Lehrern) stets während des Gottesdienstes in der Kirche anwesend sein und dafür sorgen, dass der Chor sich nicht zerstreue, sondern beisammen bleibe, überhaupt nach Maassgabe der Ordnung des Chori Musici bei dem Gottesdienst (Cap. XIII. der Schulordnung) beaufsichtigt werde.

f. „Bei denen Leichenbegängnissen*) sollte er sich des seeligen Herrn Luthers, wie auch andrer in denen Kirchen dieser Churfürstlichen Sächsischen Landen eingeführten geistreichen Lieder gebrauchen, und wenn jemand insonderheit einige Gesänge zu singen begehrte, hierfür über andre seine Gebühr nichts fordern, noch dass solches gefordert werde, verstatten. Würde aber jemand verlangen solche Lieder bei der Procession figuraliter (d. h. als Cantate oder Motette) musiciren zu lassen, soll der Cantor darinnen nicht einem jeden

*) Ueber die Leichenbegängnisse in der Stadt Leipzig bestand ein besonderes Reglement, welches unterm 3. März 1721 zu Dresden festgesetzt und daher während der Amtszeit Bach's in Gültigkeit war. Dasselbe setzte fest:

1) Dass zu Gedächtniss-Predigten, welche nur bei Personen von besondrer Distinction stattfinden sollten, Sr. Majestät Special-Erlaubniss erforderlich sei.

2) Leichen-Predigten mit der ganzen Schule wären erlaubt.

3) Die Gedächtniss-Predigten sollten präcise 2 Uhr mit Singen angefangen werden, bei den Leichen-Predigten aber „es ohnfehlbar um ½2 Uhr Nachmittags geschehen, auch auf beyderlei Arth vom Prediger auf die Leidtragenden nicht länger gewartet werden".

4) „Diejenigen, welche die Gedächtniss- und Leichen-Predigten zu verrichten, dahin angewiesen werden, Dass weile doch ohne dem die Lieder und Lebenslauf viel Zeit weg nehmen, die Predigt nicht über eine Stunde waehren und die bisshero eingeschlichnen überflüssig grossen Lobsprüche auf eine christlichen gewissenhafte Art gemässigt werden sollen." Aus dem Archiv der Thomas-Kirche.

willfahren, sondern allein denenjenigen, welche in einem vornehmen Ehrenstande gelebet, oder sonsten Kirchen und Schulen gedient, ihnen etwas vermacht oder gute Beförderung erwiesen."

g. Er hatte endlich von den Musikalien und Instrumenten das Inventarium zu führen und für deren gute Aufbewahrung und Instandhaltung zu sorgen; ferner die Organisten und anderen Musikanten der zwei Hauptkirchen zu beaufsichtigen, auch darauf zu sehen, dass, wenn die Knaben sich zu den Umgängen vorbereiten mussten, die Zeit so beschränkt werde, dass dieselben bei den übrigen Studien keine allzugrosse Versäumniss hätten.

Welche Besoldung der Cantor für diese zahlreichen Functionen erhalten sollte, lässt sich leider mit völliger Gewissheit nicht bestimmen. In den Anstellungsacten des Raths zu Leipzig wird stets darauf verwiesen, dass der Cantor erhalten solle, was seinen Vorgängern gereicht worden. Die erste Bewilligung ist aber nicht zu ermitteln gewesen.

Der wesentlichste Theil der Einnahmen bestand in Accidentien.

Wir wissen, dass der Cantor ausser freier Wohnung und freiem Brennholz

a. an fixirtem Einkommen

1. vierteljährlich 21 Thlr. 21 gGr., also jährlich 87 Thlr. 12 gGr.,
2. 16 Scheffel Korn erhielt.
3. In den Rechnungen findet sich ferner ein Holz- und Lichtgeld von 13 Thlr. 3 gGr. als dem Cantori der Thomas-Schule gezahlt, verzeichnet.
4. erhielt er jährlich aus den Zinsen eines Legats von 1000 Thlr. am 31. Oktober „am Reformationsfeste Lutheri" 1 Thlr. 8 gGr.*)

*) Bericht des Superintendenten Deyling vom 8. October 1733. Archiv der Thomas-Kirche.

b. aus unbestimmten Einnahmen

5. An den Leichenbestattungsgeldern, welche die Lehrer zu jener Zeit direct bezogen, nahm er nach einem gewissen Verhältniss Theil. Er erhielt nemlich von den „funeribus generalibus", mit denen der ganze Coetus ging, 1 Thlr. 18 gGr.
Wenn eine Motette vor den Häusern, ehe die Leiche abgeführt wurde, verlangt ward, 1 Thlr.
Von einer „grossen halben Schule" mit dem Coetus musicus erhielt er 1 Thlr. 1 gGr. 6 Pf., von der „kleinen halben Schule" 4 gGr., von der „Viertelsschule" 6 Pf.*)

6. Von jeder Brautmesse 1 Thlr.**)

7. Bei der Austheilung des Musikgeldes, das gesammelt wurde, fiel auf den Cantor nach Abzug von 2 fl. 10 gGr. für den Rector, den Chorpräfecten und den Calefactor:
a. zwischen Michaelis und Ostern $^1/_{11}$,

*) Schulordnung Kap. VIII. § 4 u. 5. Da beispielsweise nach einer der eingesehenen Rechnungen (freilich in späterer Zeit) in einem Jahre bei Leichenbestattungen 56 grosse, 73 grosse halbe, 150 kleine, 403 viertels } Schulen verwendet worden waren, so würde der Cantor hievon über 200 Thlr. bezogen haben. Doch scheinen die Einnahmen aus den Leichen sehr wechselnder Natur gewesen zu sein. Bach selbst bezeichnet sie in dem mehrerwähnten Briefe an Erdmann als eine Haupt-Einnahme, deren Steigen und Fallen auf sein Einkommen von erheblichem Einfluss gewesen sei. „Wenn es in etwas, mehr als gewöhnlich, Leichen giebt, so steigen verhältnismässig die Accidentien. Ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr (1729) an gewöhnlichen Leichen Accidentien über 100 Thlr. Einbusse gehabt."

**) Schulordnung Art. V. § 5. Auch das Einkommen aus diesen Brautmessen kann nicht unerheblich gewesen sein, da ausweislich einer alten im Archiv der Thomas-Kirche vorgefundenen Notiz im Durchschnitt der Jahre 1735—38 dort und in der Nicolai-Kirche 266 Brautpaare jährlich getraut worden sind.

b. zwischen Ostern und Michaelis $^1/_{10}$ der Gesammteinnahme.

Ob und welche sonstigen Accidentien ihm z. B. bei Taufen etc. zufielen, ist schwer zu bestimmen. In jedem Falle wird die Besoldung eine gute und selbst für die starke Familie Bach's den Umständen nach und bei mässigen Ansprüchen eine sehr zufriedenstellende gewesen sein, zumal wenn die Gelegenheit mit in Anschlag gebracht wird, durch Annahme von Schülern, sowie durch Composition von Musikwerken sich Nebeneinnahmen zu schaffen. Man wird nicht irren, wenn man aus den eingesehenen Rechnungen den Schluss zieht, dass diese Besoldung seit jener Zeit nicht erhöht, nur fixirt worden ist. Sie beträgt in dieser Weise jetzt 825 Thlr. neben freier Wohnung und wird zur Zeit Bach's nur etwa um so viel geringer gewesen sein, als die Accidentien nach Verhältniss der damals geringeren Bevölkerung weniger eingetragen haben werden. Bach selbst giebt sie in seinem Briefe an Erdmann (Th. IV, I. 9a.) auf 700 Thlr. an, wobei er aber darauf hinweist, dass, wenn mehr Leichen wären, über 100 Thlr. mehr einkämen.

Jedenfalls hatte Bach seine äussere Lage bei Uebernahme dieser Stelle selbst bei der theureren Lebensart zu Leipzig pecuniär wesentlich verbessert, auch wenn er für den Substituten, der für ihn den Unterricht in den oberen Klassen zu übernehmen hatte, ein muthmaasslich geringes Aequivalent zahlen musste. Reichthümer konnte er freilich, auch bei sparsamer Einrichtung, nicht sammeln.*)

Nachdem alle äusseren Verhältnisse geordnet

*) Dass Bach, offenbar im Unmuth, in seinem Briefe an Erdmann behauptet, er könne in Thüringen mit 100 Thlr. weiter kommen als in Leipzig mit seinen so viel höheren Einkünften, ändert an der obigen Meinung nichts.

waren und Bach seine Entlassung aus Cöthen erhalten hatte, fand seine Einführung in das neue Amt statt. Die hierüber aufgenommenen Verhandlungen sagen folgendes:*)

„Den 5. May 1723.

„Erschien Hr. Johann Sebastian Bach, bisheriger Kapellmeister am Hochfürstl. Anhalt-Cöthenschen Hofe, in der Rathsstube, u. nachdem er sich hinter die Stühle gestellt, proponirte Dr. Cons. Reg. D. Lange, dass sich zum Cantoren-Dienste bey der Schule zu St. Thomae zwar unterschiedene gemeldet. Weil Er aber vor den capabelsten darzu erachtet worden; So hätte man ihn einhellig erwehlet u. solte Er von dem hiesigen Superintendenten praesentiret, auch ihm dasjenige gerichtet werden, was der verstorbne Hr. Kuhnau gehabt.

Ille. Dankte gehorsamst, dass man auf ihn reflexion machen wollen und verspräche alle Treue u. Fleiss.

Eodem.

Wurde auf E. E. Hoher Raths Verordnung dem Hrn. Superintendenten Deyling**) von mir vermeldet,

---

*) Rathsacten zu Leipzig VII. B. 117 Vol. II S. 220.

**) Der Superintendent zu Leipzig war in den kirchlichen Verhältnissen von Sachsen von der grössten Bedeutung. Zur Superintendentur gehörten ausser den dort befindlichen Kirchen nicht weniger als 32 auswärtige Ortschaften.

Deyling selbst war erst zwei Jahr in diesem Amte, dem er über 30 Jahre mit Auszeichnung vorgestanden hat. Seine am 13. August 1721 erfolgte Investitur war in einer Feierlichkeit erfolgt, welche den bei Einsetzung eines Kirchenfürsten gebräuchlichen Formen wenig nachstand. Der Oberhofprediger zu Dresden, als der erste evangelische Geistliche des Landes, führte ihn in sein Amt ein und der Rath, die Universität, sowie die sämmtlichen Diöcesan-Geistlichen waren anwesend.

An sich war es schon in der Kirchen-Ordnung verboten (Gerber, Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen, 1732, S. 343.) „dass die Superintendenten nicht ihre Knaben und Kinder mitbringen sollen, als ob die Investitur nur um der Schmauserei willen angestellet wäre

dass der bisherige Hochfürstl. Anhaltische Capellmeister zu Cöthen, Hr. Johann Sebastian Bach zum Cantoren bey der Thomas-Schule allhier einhellig erwehlet worden, welches man Ihme zu notificiren der Nothdurft zu sein erachtet, damit er wegen der Präsentation u. sonsten alles zu veranstalten belieben möchte.

Ille. Dankte vor die beschehene Notification u.

So brauchte man auch so viel Tractementen nicht. Ein Gerücht Fleisch, Fisch u. Braten sei überflüssig genug, ja es könnte zur Noth mit einem Gerichte vollbracht werden. Man habe aber Exempel, dass ein Superintendent einen langen Küchen-Zettel vorher abgeschickt, wie bey der Kirch-Rechnung solle gespeiset werden u. in einer grossen Inspection fürchte man sich allezeit vor der ungenügsamen Superintendentin, die mit auf die Kirchen-Rechnung komme, u. so dann Victualien u. Speisen einpacke, so viel sie nur fortbringen könne."

Es scheint aber, dass diese vortrefflichen Grundsätze in dem vorliegenden besonderen Falle nicht für maassgebend erachtet worden seien. Denn es wurde ihnen schnurstracks zuwider gehandelt.

Die kirchliche Feier begann um 8 Uhr Morgens nach folgender Ordnung:

1. Kyrie.
2. Gloria in excelsis.
3. Nobiscum.
4. Anstatt der Epistel Ezech. 30, 1—20 incl.
5. Es wolle Gott uns gnädig sein.
6. Anstatt des Evangelii Matth. 25, 14—30 incl.
7. Musik.
8. Glaube.
9. Predigt. Vor dem Vaterunser: „Nun bitten wir den heilgen Geist."
10. Nach der Predigt: Veni sancte spiritus.
11. Actus investiturae.
12. Unter denen gratulationibus:
    Herr Gott, dich loben wir.
    Music.
    Nun lobe den Herrn, meine Seele.
    Nun freut euch, liebe Christengemein.
13. Collecte u. Seegen.
14. Nun danket alle Gott.

Dass nach dieser langen gottesdienstlichen Handlung die leibliche

würde er die Präsentation u. alles nöthige zu besorgen nicht unterlassen.

Eodem.

Item dem Herrn Pastori bei der Thomas Kirche, H. Weisen gleichfalls Notification von der beschehenen Wahl Hr. Johann Sebastian Bachs zum Cantoren bey der Schule zu St. Thomae, welcher sich darvor schuldigst bedanket u. allen Seegen darzu wünschet."

Stärkung in Form einer wohlbesetzten Tafel nicht fehlen konnte, liegt auf der Hand. Wir fügen für diejenigen unsrer Leser, deren Interesse für die culinarischen Genüsse des Lebens nicht abgestumpft ist und der allgemeinen Merkwürdigkeit wegen das Menu jener Tafel bei.

Das Diner theilte sich ein in:

„I.

eine Tafel vor 24 Personen

(die hohe evangelische Geistlichkeit, der Rath, Rector Magnificus.)

zum ersten Gang.

1. Eine Wildprets Pastete auf der Schüssel.
2. Eine Potage mit angeschlagenen Rebhühnern.
3. Grosse Forellen (gesotten).
4. Pörsche mit der Butterbrüh, Birangen, Bistazien, Merettig.
5. Hamburger Fleisch u. Bohnen darzu.
6. Zwei Schöpskeulen mit Sateller Brüh.
7. Zwei Krebstortte.

NB. Es muss ein Riss gefertiget werden, wie die Speisen u, Confitüren zu setzen.

zum andern Gang.

1. Schweinsrücken mit 6 Fasanen belegt.
2. Ein gantz Reh gebraten.
3. Schweinskopf mit Rindszunge belegt.
4. Allerhand Sallats.
5. Babtiss Tortten 2 Stück.

II.

Drei Tafeln vor die Herrn Geistlichen, jede Tafel zu 24 Personen, thut 72 Personen.

(zu dieser erheblich geringeren Tafel sind nur je 6 Schüsseln vermerkt.)

III.

Ein Köstgen

Vor die Frau Superintendentin.

auf 6 Personen.

Es hat darauf Bach folgenden:

„Des Cantoris bey der Thomas Schule Revers“*) unterzeichnet, welcher die Grundlage seiner Dienststellung für die lange Zeit gebildet hat, in der er sein Amt verwaltet hat.

„Demnach E. E. Hochw. Rath dieser Stadt Leipzigk mich zum Cantorn der Schule zu St. Thomas angenommen u. einen Revers in nachgesetzten Punkten von mir zu vollziehen begehret, nehmlich:

1. Dass ich denen Knaben in einem erbaren eingezogenen Leben u. Wandel mit gutem Exempel vor-

---

1. Ein Trütt Hühner Pastet.
2. Eine Rehkeule mit 2 Rebhühner gebr.
3. Forellen gesotten.
4. Johannesbeer Tortte.

IV.

Vor die Musikanten. (12 Personen.)
vier Schüsseln.

V.

Vor die Aufwärter.
32 Personen.
Auch 4 Schüsseln.

(Müssen vor angehendem Convivio gespeiset werden.)

Ausserdem waren an Confect 30 Stück Mandeltorten, 30 Krafttorten, 30 Schälchen Confect und 80 Stück Krafttorten vor die Herrn Geistlichen (deren 65 anwesend waren) ferner „Vor die Frau Deylingin 1 Korb Confect, 1 Mandeltorte, 1 Krafttorte und Obst“ erforderlich gewesen.

Getrunken wurden
3 Eymer u. 6 Kannen Rheinwein,
1 Eymer alter Rheinwein,
2 Fass Wurzner Bier,
⅜ Fass Lobgünner Bier.“

Die ganze Feierlichkeit, an der die Stadt lebhaften Antheil genommen zu haben scheint, war sehr sorgfältig vorbereitet, insonderheit auch Militär zur Besetzung der Kirchenthüren und Aufrechterhaltung der Ordnung requirirt.

Aus den Rathsacten der Enge zu Leipzig v. J. 1721.

*) loc. citat. fol. 221.

leuchten, der Schulen fleissig abwarten u. die Knaben treulich informiren.

2. Die Music in beyden Haupt Kirchen der Stadt nach meinem besten Vermögen in gutes Aufnehmen bringen.

3. E. E. Hochweisen Raths allen schuldigen Respect u. Gehorsam erweisen u. dessen Ehre u. Reputation aller Orten bestermassen beobachten u. befördern, auch so ein Herr des Raths die Knaben zu einer Music begehret, ihm dieselben ohnweigerlich folgen lassen, ausser diesem aber Denenselben auf das Land zu Begräbnisse oder Hochzeiten ohne des regierenden Herrn Bürgermeisters u. der Herrn Vorsteher der Schule Vorbewusst u. Einwilligung zu reisen keineswegs verstatten.

4. Denen Herrn Inspectoren u. Vorstehern der Schule in allem u. jedem, was im Nahmen E. E. Hochw. Raths dieselbigen anordnen werden, gebührend Folge leisten.

5. Keine Knaben, welche nicht bereits in der Music Fundament geleget, oder sich doch darzu schicken, dass sie darinne informiret werden können, auf die Schule nehmen, auch solches ohne deren Herrn Inspectoren u. Vorsteher der Schule nicht thun.

6. Damit die Kirche nicht mit unnöthigen Unkosten beleget werden möge, die Knaben nicht allein in der Vocal- sondern auch in der Instrumental-Music fleissig unterrichten.

7. In Beibehaltung guter Ordnung in denen Kirchen die Music dergestalt einrichten, dass sie nicht zu lang währen, auch also beschaffen sein möge, damit sie nicht opernhaftig herauskomme, sondern die Zuhörer vielmehr zur Andacht ermuntern.

8. Die neue Kirche mit guten Schülern versehen.

9. Die Knaben freundlich u. mit Behutsamkeit tractiren, daferne sie aber nicht folgen wollen, solche moderat züchtigen oder gehöriges Orts melden.

10. Die Information in der Schule u. was mir sonsten zu thun gebühret, treulich besorgen.

11. Und da ich solche selbst zu verrichten nicht vermöchte, dass es durch ein ander tüchtiges Subjectum ohne E. E. Hochw. Raths oder der Schule Beytrag geschehe, veranlassen.

12. Ohne des regierenden Bürgermeisters Erlaubniss mich nicht aus der Schule begeben.

13. In Leichen Begängnissen jederzeit, wie gebräuchlich, so viel möglich bey u. neben den Knaben hergehen.

14. Und bey der Universität kein Officium ohne E. E. Hochw. Raths Consens annehmen solle u. wolle.

Als versichere u. verpflichte ich mich hiemit u. in krafft Dieses, dass ich diesem allen, wie obsteht treulich nachkommen u. bey Verlust meines Diensts darwider nicht handeln wolle.

Zu Urkund habe ich diesen revers eigenhändig unterschrieben u. mit meinem Petschaft bekräftiget. So geschehen in Leipzig den 13. Augusti 1722.

Dergl. hat Hr. Johann Christian Bach am 5. May 1723 unterschrieben u. besiegelt."

Man erkennt unschwer, dass der obige Revers, dessen Ausfertigung mit der Unterschrift Bach's sich nicht hat auffinden lassen, schon ein Jahr vorher für Teleman festgestellt worden war. Dass die Registratur unter demselben Bach den Vornamen Christian gab, beruhte offenbar auf einem Irrthum des Oberstadtschreibers, der die Expedition der Sache zu besorgen gehabt hatte.

Darauf erfolgte am 1. Juni desselben Jahres die feierliche Einführung des neuen Cantors in das von ihm übernommene Amt.*)

*) Siehe Sicul's Leipziger Annalen Lect. XVI. S. 143: „Anstatt des im vorigen Jahre verstorbenen Kuhnaus ist nunmehr Dir. Music

Wenn schon dieses Buch von Actenstücken überfüllt ist, deren Werth je nach der Art und Weise, wie man sie betrachtet, für relativ gelten kann, so müssen wir diese Zahl doch durch den Bericht noch vermehren, welcher über den Act der Einführung an den Stadtrath erstattet worden ist. Denn es liegt ein gewisses Interesse in den eigenthümlichen Förmlichkeiten, unter denen der grosse Tondichter in sein neues Amt eingetreten ist.

Am Tage vorher „den 30. May, als am 1. Sonntag nach Trinitatis" hatte er „mit gutem Applause in Leipzig seine erste Musik aufgeführt."*)

Am nächsten Tage folgte „Cantoris zu St. Thomae Introduction."**)

Den 1. Juni 1723.

Hat E. E. Hochw. Rath dieser Stadt den neuen Cantoren, Hrn. Johann Sebastian Bachen in der Thomas Schule gebräuchlicher Massen vorstellen u. introduciren lassen, auch zu dem Ende Herrn Baum. Gottfried Conrad Lehmann, als Vorsteher jetzt gemeldeter Schule, u. mich, den Ober-Stadtschreiber, dahin abgeordnet, allwo wir unten von dem Herrn Rectore M. Ernesti excipiret u. in das obere Auditorium geführet worden, in welchem der Pastor bei der Thomas Kirche, Herr Lic. Weiss sich bereits befand u. uns meldete, wie der Herr Superintendent D. Deyling mit Ueberschickung der an ihn diessfals ergangnen Consistorial Verordnung Ihm seine Vocat. aufgetragen, als versammelten sich hierauf in solchem Zimmer die sämmtlichen Schul

---

bey dem neuen Gottesdienst in Templo Paulino Joh. Gottlieb Görner. Stadt Cantor und Director Johann Sebastian Bach.

*) Leipziger Universitäts-Geschichte von Coerner 1723, Th. 5, S. 514. Da es sich offenbar um eine Musik in der Kirche gehandelt hat, so ist die Bemerkung wegen des „guten Applauses" schwer zu erklären. Siehe auch Sicul a. a. O. XX, S. 445.

**) loc. cit. fol. 236.

Collegen u. liessen wir uns sämmtlich auf die dahin gesetzten Stühle nieder, also dass oben Herr Lic. Weiss, neben ihm Herr Baum, Lehmann u. ich, uns gegenüber aber gedachte Herrn Schul-Collegen der Reihe nach sassen. Die Schüler musicirten vor der Thür ein Stück u. traten nach dessen Endigung sämmtlich in das Auditorium, ich that hierauf den Antrag folgendermassen:

Wie es dem Allerhöchsten gefallen, den zu dieser Schule verordnet gewesnen Collegen u. Cantoren, Hrn. Johann Kuhnau von dieser Welt abzufordern, an dessen Stelle E. E. Hochw. Rath Hrn. Johann Sebastian Bachen, gewesener Capellmeister an dem Hochfürstl. Anhaltschen Hofe zu Cöthen erwehlet, dahero nichts mehr übrig sei; als dass derselbe in solch Amt ordentlich ein u. angewiesen werde, welches denn auch im Namen der Heiligen Dreyfaltigkeit von vorvermeldetem Rathe als Patrono dieser Schule hiemit geschehe, dabey der neue Herr Cantor sein Amt treu u. fleissig zu verwalten, denen Oberen u. Vorgesetzten mit behörigem Respect u. Willigkeit zu begegnen, mit seinen Herrn Collegen gutes Vernehmen u. Freundschaft zu pflegen, die Jugend zur Gottesfurcht u. anderen nützlichen Wissenschaften treulich zu unterrichten u. damit die Schule in guten Aufnahmen zu unterhalten ermahnet wurde, ein gleiches geschehe an die Alumnos u. andre, so diese Schule besuchen, zu Leistung Gehorsams u. Erweisung Respects gegen den neuen Herrn Cantor u. wurde mit einem guten Wunsche vor die Wohlfahrt der Schule beschlossen.

Nun hätte zwar nach der Art, wie es sonst zu geschehen pflegen, der Cantor seine Antwort darauf thun sollen, es liess aber Herr Lic. Weiss sich vernehmen, wie eine Verordnung aus'm Consistorio, die er zugleich vorzeigte, an Herrn Superintendenten ergangen, krafft welcher der neue Herr Cantor der Schule präsentiret u. eingewiesen würde, dem Er eine

Ermahnung getreulicher Beobachtung des Amts u. Wunsch beifügte.

Herr Baum. Lehmann, der seine gratulation dem Herrn Cantori abstattete, erinnerte sogleich, dass diese Einweisung von dem Consistorio, oder dem es von demselben aufgetragen vormahls „nicht geschehen u. etwas Neuerliches sei", welches bei E. E. Hochw: Rath errinnert werden müsse, dem ich hernach auch beytrat, es entschuldigte sich aber Herr Lic. Weisse, dass er solches nicht gewusst u. Er hiebei nichts mehr gethan habe, als was ihm aufgetragen worden.

Ehe diese Erinnerung geschehen, dankte der neue Herr Cantor E. E. Hochw. Rath verbundenst, dass derselbe bey Vergebung dieses Diensts auf Ihn Hochgeneigt reflectiren wollen, mit versprechen, dass er denselben mit aller Treue u. Fleiss abwarten, denen ihm vorgesetzten mit schuldigem Respect begegnen u. sich allerhalben so erweisen werde, dass man seine devoteste Bezeigung jederzeit spüren solle.

Wornächst die andern Herrn SchulCollegen ihm gratuliret u. wurde der Actus wieder mit einer Music beschlossen.

Als wir hierauf wiederum aufs Rathaus gelanget u. daselbst, was vorgegangen, referiret, wurde vor nöthig erachtet, diesfalls mit dem Herrn Superintendenten zu reden u. mir solches aufgetragen, welches ich acto Nachmittags bewerkstelligte, da derselbe sich vernehmen liess, es wäre die an ihn ergangene Verordnung des ausdrücklichen Inhalts, dass der neue Cantor von Ihm ein u. angewiesen werden solle, weil nun Er solches zu thun verhindert worden, habe Er es Herrn Lic. Weissen aufgetragen u. wolle hoffen, es werde derselbe von diesen Worten nicht abgegangen seyn, Er sey nicht gesonnen, E. E. Hochw. Rathe in seinen Gerechtsamen den geringsten Eingriff zu thun, müsse aber auch des Consistorii Verordnungen nachgehen, wolle dahero es morgen bey der

Session gedenken u. müsse hierunter ein. andersmahl eine gewisse Abrede genommen werden, Hätte E. E. Hochw. Rath in dergleichen Fällen ein anderes hergebracht, wäre selbigem nicht zu verdenken, dass Er sich darbey zu verhalten suche.

Carl Friedrich Manser,
Ober-Stadt-Schreiber.

Nota. Als gleich bey unserm Eintritt Hr. Lic. Weiss uns vermeldete, wie von Hrn. Superintend. Ihm den neuen Cantorem einzuweisen aufgetragen worden u. wir ihm, wie es diesfals anders gehalten worden, vorstelleten, So liess Er sich vernehmen; dass Er es auch dabey lassen wolle, u. dennoch ist obiges von ihm geschehen."

Die Kirchenbehörde in Leipzig hatte, wie wir aus obigem Berichte ersehen, bei dieser Gelegenheit den Versuch nicht unterdrücken können, in das weltliche Amt des Stadtraths überzugreifen. Dieser wusste sein Recht mit Festigkeit zu vertreten. Wir geben den weiteren Verlauf dieser für das Cantorat der Thomas-Schule nicht unwichtigen Streitsache, in welcher Deyling eine vermittelnde und versöhnliche Stellung einnahm, unter Nro. 7 Band IV.

So war Bach in sein neues Amt eingeführt worden und wird es an der Zeit sein, desjenigen Theils der von ihm übernommenen Amtspflichten zu gedenken, der für die Geschichte seines Lebens und für die Entwickelung seiner höchsten künstlerischen Thätigkeit der weitaus bedeutendste ist; wir meinen seine Pflichten für die Kirche und die gottesdienstlichen Verrichtungen in derselben.

Bei dieser Gelegenheit sei vorab bemerkt, dass Bach, der als Cantor und Musikdirector an den vier Hauptkirchen Leipzigs den Organisten der letzteren vorgesetzt war, in diesem Dienste vorfand.*)

*) Acta der Superintendentur Leipzig.

an der Kirche zu St. Thomas den Christian Gräbert,
an der neuen Kirche Balthasar Schott,
an der Nicolaikirche Johann Gottlieb Görner.

Später wurde bei Gräbert's Abgange im Jahre 1730 Görner Organist zu St. Thomas und es trat Johann Schneider an seine Stelle.

In demselben Jahre wurde Gotthilf Gerlach zum Organisten an der neuen Kirche an Schott's Stelle ernannt.

Auch in der Pauliner-(Universitäts-)Kirche erhielt er das Directorium der Music, jedoch nur für den sogenannten alten Gottesdienst, d. h. bei dem Fest- und Quartal-Orationibus. Für den gewöhnlichen Dienst war Görner Musikdirector. Es hat hierüber eine weitläufige, wenig interessante Streitcorrespondenz mit dem Vorstande der Universität stattgefunden, welche an Kuhnau's Stelle sogleich Görner gesetzt hatte. Schliesslich wurde die Sache in der oben bezeichneten Weise verglichen, nachdem höheren Orts wiederholt Beschwerde geführt war.*) (S. Sicul. a. a. O. XX, S. 445).

Die Ordnung des Gottesdienstes in den beiden Hauptkirchen, deren Musik Bach vorzugsweise selbst zu leiten hatte, war nun folgende**):

A. In der Kirche zu St. Niclas.

a. Sonntag. Früh-Gottesdienst. An jedem Sonn- und Festtage wurden ½7 Uhr die aus der römischen

*) Spitta hat das Verdienst (S. 39 ff., Th. II.), die hierauf bezüglichen Actenstücke, so weit sie von Bach herrühren, aufgefunden und veröffentlicht zu haben. Ich lasse dieselben nach seinem Werke Th. IV. unter 8 a. 1 bis 3 abdrucken.

**) Albrecht. Sächs. evangel. lutherische Kirchen- und Prediger-Geschichte. Leipzig. 1799. Wenn gleich aus dem Ende des Jahrhunderts, darf doch mit Bestimmtheit angenommen werden, dass in der Ordnung des lutherischen Gottesdienstes jener Zeit und der J. S. Bach's eine wesentliche Verschiedenheit nicht stattgefunden habe.

Kirche beibehaltenen Horae gesungen, worauf der Gottesdienst (im Sommer und Winter) um ½8 Uhr begann.

Die Kirchenmusik wechselte mit der St. Thomas-Kirche, fand also an jedem Sonntage in einer oder der anderen der beiden Kirchen statt.

Die Liturgie bestand aus:

1) einem Präludium,

2) einem Motettus oder Hymnus an Festtagen,

3) Dem Kyrie. (Wenn Musik war, wurde es musicirt.)

4) Dem Gloria in exc. etc. wie ad 3.*)

5) einem Präludium,

6) Der Herr sei mit euch!

7) einem Präludium und Lied oder Musik,

8) Der Epistel vor dem Altar gelesen,

9) einem Präludium und Liede,

10) Dem Evangelium, vor dem Altar gelesen,

11) Einem Präludium und dem Glaubensbekenntniss,

12) Der Predigt und dem Kanzellied,

13) Nach der Predigt fanden das gewöhnliche Gebet und die Abkündigungen statt. Dann folgte noch:

14) ein Präludium und Lied,

15) Die Communion,

16) Die Collecte und der Segen, endlich

17) das Schlusslied.

Die Mittags-Predigt wechselte mit der Thomas-Kirche und begann um halb 12 Uhr und Festtags um ein Viertel auf 12 Uhr.

---

*) Das Anstimmen des Gloria vor dem Altar durch den Geistlichen war ohne Zweifel eine alte, aus dem Römischen Ritual übrig gebliebne Gewohnheit, die man als unschädlich beibehalten hatte, und das wohl aus der sogenannten Kleinen Messe, welche Luther im Kyrie und Gloria in die protestantische Kirche mit übernommen hatte, hervorgegangen war.

Das Singen hiebei hatte der Cantor an der Nicolai-Schule zu besorgen.

Der Vesper-Gottesdienst fing um ein Viertel auf 2 Uhr an. Nach Beendigung des Gottesdienstes, gegen 4 Uhr, fanden Taufen und Trauungen statt, doch von letzteren nur die sogenannten ganzen und halben Braut-Messen.

Die Liturgie der Mittags-Predigt war folgende:

1) Präludium,
2) Motette oder an Festtagen Hymnus,
3) Präludium und Lied,
4) Psalm und die gewöhnlichen Betstunden. Gebete vor dem Altar verlesen,
5) Präludium und Lied,
6) Predigt und Kanzellied,
7) Das gewöhnliche Gebet und Fürbitten,
8) Präludium und Lied,
9) Collecte und Segen,
10) Lied.

b. Montags. Gottesdienst um ½7 Uhr und Trauungen.

c. Dienstags. Von 8 bis 11 und von 1 bis 3 Uhr Beichte und Trauungen.

Inzwischen wurden von den Choralisten die Horae gesungen. Um 2 Uhr wurde in die Betstunde geläutet, wobei der Quintus an der Thomas-Schule mit den Schülern der unteren Klassen zu singen hatte.*)

d. Mittwochs. ½7 Uhr Gottesdienst mit Communion. Das Singen hatten die Schüler der Thomas-Schule zu versehen.

e. Donnerstags. 2 Uhr Bussvermahnung. Das Singen hatten die Choralisten zu besorgen, welche auch zu Anfang des Gottesdienstes die Horas sangen.

*) Quintus, der 5. Lehrer, Baccalaureus funerum.

f. Freitags. ½7 Uhr Gottesdienst. Das Singen hatten die Thomas-Schüler zu besorgen.

g. Sonnabends. Beichte. Um 2 Uhr Gottesdienst und Vorbereitung zur Communion. Das Singen verrichten die Choralisten, wobei auch die Orgel gespielt wurde.

B. In der Kirche St. Thomas.

a. Sonntags früh. Anfang des Gottesdienstes. halb 8 Uhr. Die Mittags-Predigt abwechselnd bald zu St. Thomas bald zu St. Nicolai, im überigen wie unter A. a.

b. Montags. Nachmittags-Predigt.

c. Dienstags. Frühpredigt ¾7 Uhr.

d. Mittwochs. 8 Uhr Beichte, um 2 Uhr Betstunde.

e. Donnerstags. Frühpredigt und Communion.

f. Freitags 2 Uhr Betstunde.

g. Sonnabends wie Mittwoch ½2 Uhr Vesper Die Schüler zu St. Thomas sangen zwei Motetten und ein Lied.

Wie sehr diese liturgische Einrichtung, welche im Uebrigen genau dieselbe wie in der St. Nicolai-Kirche, mit der zu Bach's Zeit gebräuchlichen übereinstimmte, ergiebt sich aus einer eigenhändigen Bemerkung desselben, welche er auf die Rückseite des Titelblattes der im Jahr 1714 componirten Cantate: „Nun komm, der Heyden Heyland" gesetzt hat.*)

Dort heisst es nämlich:

„Anordnungen des Gottesdienstes in Leipzig am 1. Advent-Sontag frühe.

1) Präludiret. 2) Motetta. 3) präludiret auf das Kyrie, so gantz musiciret wird. 4) Intoniret

*) In der königlichen Bibliothek zu Berlin. Spitta ist der Ansicht, dass Bach im Jahre 1714 in Leipzig gewesen, und dort zu seiner Orientirung die obige Notiz gemacht habe. Hiefür liegt keinerlei innerer Grund vor.

vor dem Altar. 5) Epistola verlesen. 6) Wird die Litaney gesungen. 7) Prälud. auf den Choral. 8) Evangelium verlesen („und credo intoniret" ist durchstrichen). 9) Prälud. auf die Haupt Musik. 10) Der Glaube gesungen.*) 11) Die Predigt. 12) nach der Predigt wie gewöhnlich einige Verse aus einem Liede gesungen. 13) Verba Institutionis. 14) Prälud. auf die Musik. Und nach selbiger wechselsweise prälud. und Choräle gesungen, biss die Communion zu Ende et sic porro."

Dieser ungeheure Apparat täglicher gottesdienstlicher Verrichtungen in zwei Kirchen, so wie die musikalische Aushülfe in zwei anderen Gotteshäusern, erforderte, wie man leicht begreifen wird, für den Cantor der Thomas-Schule, dem die Vorbereitungen für die Musik oblagen, eine nicht geringe Arbeitskraft und Aufopferungsfähigkeit. Motetten, Hymnen, Cantaten, das Singen der Horen und Lieder hörte nicht auf. In jeder Kirche wurde dasselbe an vier Tagen der Woche, jeden Sonntag ausserdem zwei Mal erfordert und die Choralisten hatten noch ihre besondern reichlichen Functionen.

Der Dienst, den Sebastian Bach zu leisten übernommen hatte, war hiernach kein leichter. Er verlangte grosse körperliche Anstrengungen und nahm eine ungewöhnliche geistige Regsamkeit in Anspruch.

Doch hatte er die Genugthuung, dass er sein Wirken und Streben unter seinen Händen und nach seinem Willen sich entwickeln sehen konnte.

---

*) Gerber, in seiner „Historie der Kirchen-Ceremonien in Sachsen (Dresden und Leipzig, 1732) S. 261" sagt von dem „Glauben": „Der seelige Lutherus hat es in Reime gesetzt und einem Componisten eine Melodie dazu machen lassen, die bekannter Massen gar devot und andächtig klinget, weil die Worte gar langsam gesungen, und zuweilen, wiederholet werden." Es unterliegt keinem Zweifel, dass „der Glaube", von dem oben die Rede ist, dieses von Luther in die evangelische Kirche eingeführte gesungene Glaubensbekenntniss ist.

Auch gelangte er endlich in den Besitz eines Orgelwerks, welches eines so grossen Meisters würdig war.

Die Thomas-Kirche besass nämlich zwei Orgeln. „Die zwei schönen Orgeln, davon die grösseste mit der grossen Tafel so Anno 1597 die Antonier Herren von der Eiche anhero verkauffet,*) und in welcher man 1785 Pfeiffen zählet, 2906 fl. 12 gr. 6 Pf. gekostet, auch 1601 und 1720 (also drei Jahre vor Bach's Eintritt) repariret worden. Die kleine ist 1595 und also zwei Jahre eher in diese Kirche gekommen.“**)

Eine Beschreibung dieser beiden Orgeln aus der Zeit des grossen Meisters findet sich in dem Leipziger Chronikon, Buch III. Cap. 6. S. 110—111. Bei dem Interesse, welches diese Werke durch die lange Zeit gewonnen haben, in welcher Bach darauf gespielt und dieselben als Grundlage seiner Direction benutzt hat, ist diese Beschreibung Th. IV. unter Nro. 8 beigefügt.

Die zweite, kleinere Orgel ***) ist ohne Zweifel diejenige, welche bei der Aufführung der Matthäus-

---

*) Nach Albrecht's Sächsischer Evangelischer Prediger-Geschichte S. 274 und dem Leipziger Chronikon, wäre diese Orgel schon im Jahre 1525 in die Thomas-Kirche gekommen.

**) Das in gantz Europa berühmte, galante und sehens würdige Königl. Leipzig. 1799. S. 44.

***) Diese kleinere Orgel wurde im Jahre 1740 abgebrochen und an das Johannis-Hospital zu Leipzig verkauft.

„Prot. vom 21. May 1740.

Der Herr Geheimde Kriegsrath Lange als Vorsteher der Thomas Kirche vorgestellet, dass die alte Orgel in solcher Kirche bereits vor 15 Jahren dem Einfall gedrohet und dahero, weil ohne diess solche zum Verkauf sowohl in der Kirche beim Hospital St. Johannis als nach Kötteritz gesucht würde, um Resolution gebeten, ob solche taxiret und verkauft, der leere Platz aber sodann zur Erbauung von Capellen verwendet würde etc. etc.

Resol. Dass die Orgel fortkäme.

Prot.-Buch des Raths zu Leipzig. VIII. 63. S. 352.

Passion im Jahre 1729 neben der grossen Orgel der Thomas-Kirche verwendet worden ist.

Durch diese seine amtliche Stellung und die weitgreifenden Bedingungen, welche ihm dieselbe auferlegte, erhielt die Thätigkeit Bach's naturgemäss eine wesentlich andere Richtung, als in der sie sich in der letzten Zeit bewegt hatte. Der Orgel- und Klavier-Künstler als solcher trat in den Hintergrund gegen den Kirchen-Componisten, in dessen Schaffen, Dichten und Trachten sich die ganze Kraft seines gewaltigen Geistes concentrirte. Die instrumentale Richtung der Musik, welche in Cöthen vorherrschend gewesen war, ward, wenn auch nicht verlassen, doch mehr in den Hintergrund gedrängt gegen die kirchlichen Tendenzen, in denen der Meister von nun ab seinen bestimmten Lebenszweck erfüllen zu müssen glaubte.

Seine Entwickelung war vollendet. Er trat in sein neues Amt in jener Vollkommenheit über, in der ihn die Nachwelt mit Bewunderung und Staunen verehrt.

Er zeigt von hier ab in seinen Arbeiten durchaus nur jenen ihm so eigenthümlichen Styl in der höchsten Vollendung, welcher seine Arbeiten vor den Tonwerken anderer Meister in einer nie wieder erreichten Weise ausgezeichnet hat. Er hat ihnen dadurch jenen besonderen Reiz verliehen, der das betrachtende Gemüth derart erfüllt, dass es sich schwer loszuwinden vermag aus dem Bann, mit dem es von diesen mystischen Kunstschöpfungen umwoben wird.

Bach schrieb fast gar nicht mehr anders, als mit wirklichen Realstimmen, d. h. mit solchen, deren selbstständig gegenseitiges Ineinandergreifen die harmonische Wirkung bedingt und den Charakter des Tonstücks feststellt. Indem er diese Stimmen in völliger Freiheit behandelte, ihre Gangart nur durch die Gesetze des Wohlklangs und den Charakter bedingte, den er der Musik verleihen wollte, erhob er sich zu-

gleich weit hinaus über die Schulregeln, in denen die Kunstgenossen seiner Zeit sich zu bewegen pflegten. So treten seine Werke in vollendeten Formen von der edelsten Art vor uns hin. Des sinnlichen Reizes entbehren sie der grossen Mehrzahl nach, ohne dass dieser vermisst würde. Sie beschäftigen Verstand, Phantasie und Gefühl in ununterbrochenem Gange, indem sie der grossen, erhebenden, feierlichen Gesammtwirkung, auf die sie berechnet sind, jede andere Rücksicht unterordnen. Es liegt in ihnen eine überzeugende Macht, welche selbst auf diejenigen ihre bestimmte Wirkung nicht verfehlt, die nicht nur den Standpunkt der alten Meister, sondern auch Bach's Polyphonie insbesondere als einen überwundenen betrachten.

Wohl führen seine durchgehenden Stimmen und die dadurch hervorgebrachten eigenthümlichen Klangwirkungen nicht selten Härten mit sich, welche für einen Augenblick überraschend erscheinen. Doch lässt ihre Auflösung nie auf sich warten, und ehe das Schönheitsgefühl sich verletzt fühlen kann, ist es bereits befriedigt durch die unerwarteten Reize der Modulation, die sich daraus entwickelt haben. Ueberall fühlen wir uns dabei mitten hinein versetzt in den Charakter der Idee, die durch das Tonstück ausgedrückt werden sollte und kaum wird je dessen Einheit durch ungehörige oder fremdartige Elemente der Musik unterbrochen oder gestört.

Dass auch Bach in einem Theile seiner Werke dem Formalismus verfallen musste, wie dieser sich aus dem relativ beschränkteren Standpunkte der damaligen Kunst ergab, wer könnte es leugnen? Niemand hat es vermocht und vermag es, wie gross und gewaltig er uns erscheinen mag, sich so ganz und gar aus seiner Zeit loszuringen, dass nicht hie und da deren Einflüsse sichtbar bleiben müssten. Wir erkennen dies neben Bach an Mozart, Gluck, Haydn

und Händel und eine spätere Zeit wird es auch an Beethoven erkennen. Aber wie bei diesen grossen Meistern, so betrachten wir diese „veralteten“ Theile von Bach's Compositionen nicht als etwas Wesentliches derselben, sondern als Ausnahmen. Wir werden bei näherer Betrachtung des Einzelnen Gelegenheit und Veranlassung finden, hierauf zurückzukommen.

Dass Bach seiner kirchlichen Stellung und seines Eifers für diese ungeachtet sich doch nicht mit Einseitigkeit einer besonderen Richtung in seiner Kunst hingab, sondern den Reichthum seines schöpferischen Geistes nach allen Seiten frei ausströmen liess, davon zeugt die ungeheure Menge seiner Werke, deren wir aus der Leipziger Periode in jedem Zweige der Musik besitzen. Oratorien, Passions-Musiken, Cantaten, Motetten und Messen, Klavierstücke und Instrumentalwerke von seltenster Art und Ausdehnung, Orgel-Compositionen, Concerte und Phantasien, vor Allem jener reiche Schatz der herrlichsten Präludien und Fugen häufen sich zu wahrhaft erstaunenswerthen Massen an, ohne dass ein einziges Stück aus dieser unglaublichen Zahl dem andern an Werth nachstände.

Und wenn der grosse Meister, so beschäftigt mit kühnen Ideen und weit ausgedehnten Planen, mit treuer Sorgfalt Schüler unterweisend, weit über die Fähigkeit des einzelnen Menschen hinaus thätig war, so fand er doch noch Zeit, rastlos strebend fortzuarbeiten, um mit den Werken der grossen Musiker seiner Zeit bekannt zu bleiben. Händel, Caldara, Kaiser, Hasse, Graun, Zelenka, Telemann waren diejenigen, denen er in reiferen Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte. Und mit welcher Sorgfalt er diese Arbeiten fremder Meister studirte, nach allen Seiten hin zu durchdringen suchte, das ersehen wir daraus, dass er, der eine so unerhörte Thätigkeit im Unterricht und in der eigenen Composition zu entwickeln gewohnt, dem die Zeit so kostbar wie wenigen

war, doch noch zahlreiche Arbeiten seiner Zeitgenossen mit eigner Hand copirt hat. Man kennt von solchen Abschriften eine nicht geringe Zahl, so eine sechsstimmige Messe von Palestrina, zwei andere Messen, wahrscheinlich von Lotti,*) ein Magnificat von Caldara und eines von Zelenka, ein Passions-Oratorium von Händel**) und eine Passionsmusik von Kaiser, eine kurze Messe von Wilderer,***) sechzehn Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Concert, muthmaasslich von Telemann, und verschiedene Klaviersachen von W. Friedemann Bach, sämmtlich in Partitur oder in Stimmen von seiner Hand geschrieben.

Alle diese Abschriften, so wie eine später zu erwähnende Graun'sche Passion zeugen endlich dafür, dass der grosse Meister nicht entfernt daran gedacht hat, der Kirchengemeinde zu Leipzig stets und vor allem nur seine eigenen Compositionen vorzuführen. Im Gegentheil sind diese Arbeiten eben ein sprechender Beweis, dass er in seine nunmehr „regulirte KirchenMusik" auch die Werke seiner ausgezeichneten Zeitgenossen aufgenommen hatte und diese mit derselben Sorgfalt vorbereitete und zur Aufführung brachte, wie dies, je nach den vorhandenen Mitteln, bei seinen eigenen Arbeiten der Fall war.

So erhielt er sich durch unerhörte Thätigkeit den Blick für die musikalischen Genossen seiner Zeit offen, so wusste er in die innersten Tiefen ihrer Werke

---

*) In jedem der beiden, Lotti zugeschriebenen Werke, unter denen die doppelchörige Messe lange Zeit für eine Arbeit J. S. Bach's gehalten worden ist, beginnt seine Handschrift erst in der zweiten Hälfte.

**) Ein in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Schriftstück besitzt der Herr Dr. Härtel in Leipzig, nämlich eine kleinere Composition von Händel, deren Partitur von Händel's Hand, deren 4 Stimmen aber, und zwar schön und mit sichtlicher Vorliebe und Sorgfalt, von J. S. Bach geschrieben sind.

***) Wilderer war Kapellmeister in Stuttgart um das Jahr 1710.

einzudringen und so bewahrte er die strenge Abgeschlossenheit der eignen Kunstrichtung vor Einseitigkeit und Pedanterie.

Mit Erstaunen fragen wir uns, wo er die Zeit zu dieser umfassenden Thätigkeit gefunden, wie er sie überhaupt habe bewältigen können? Denn auch die reale Seite des Lebens verlangte von ihm ihren Zoll. Die Erziehung so zahlreicher Kinder, wie der Unterricht seiner Privatschüler erforderten fortwährend seine angespannteste Aufmerksamkeit.

In der That würde die Fähigkeit schon allein zur physischen Leistung solcher Aufgaben unerklärlich sein, wenn dem grossen Meister nicht zunächst jene Leichtigkeit zu Gebote gestanden hätte, vermöge deren er, der vor keiner Schwierigkeit zurückscheute, der umfassendsten Aufgaben, man möchte sagen spielend, Herr wurde.*) Zugleich aber besass er jene durch nichts zu erschütternde Gewissenhaftigkeit, welche von sich selbst das Höchste verlangt, um das Höchste zu erreichen, und welche die Beschwerden des Augenblicks unbeachtet lässt um des unübersehbaren Gewinnes so grosser geistiger Errungenschaften halber.

Diese sind ihm zu Theil geworden. Wie er als Lehrer und Virtuose auf dem Klavier das ganze System der Vergangenheit über den Haufen geworfen und sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst

---

*) Man darf diese Aeusserung nicht in dem Sinne nehmen, als ob Bach bei dem Niederschreiben seiner Tonstücke nicht mit strengem Ernst und voller Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst zu Werke gegangen wäre. Wer sich hiervon überzeugen wollte, dürfte nur einen Blick in die Original-Partituren werfen, in denen Correcturen und Veränderungen sich oft bis zur Unleserlichkeit der Handschrift häufen. Wir mögen in dieser Beziehung beispielsweise nur auf die Autographen der Trauer-Cantate für die Königin von Polen, das Magnificat in es und vieler von Bach's Kirchen-Cantaten, z. B. Seelig ist der Mann und Siehe ich will viel Fischer aussenden, hinweisen.

des Klavierspiels gemacht, wie er in seinen Instrumental-Compositionen eine neue und glänzende, seine Zeit weit überragende Bahn beschritten hatte, während er im Orgelspiel noch immer unerreicht geblieben ist, so künden seine kirchlichen Musiken in ihrem eigenthümlich ausgeprägten Charakter den Protestanten Bach als Tonsetzer des evangelischen Christenthums an, den Sänger des neuen Testaments, bewaffnet mit dem Schwerte des Glaubens, begabt mit dem Seherblick, der die innersten Empfindungen eines gläubigen Herzens in sich aufnimmt, den Verkünder ernster Wahrheiten im Gewande des Propheten.*)

*) Man hat in neuerer Zeit öfters ausgesprochen und wir verweisen deshalb besonders auf den bereits erwähnten vortrefflichen Aufsatz No. 35 bis 38 der Baggeschen Allgemeinen Musik-Zeitung, Jahrgang 1864, dass Bach Pietist gewesen sei, mindestens sich einer pietistischen Richtung angeschlossen habe. Möglich, dass die Ansichten über das, was man unter Pietismus im historischen Sinne zu verstehen habe, auseinandergehen. Wir unsererseits sind der Meinung, dass die strenggläubigen Lutheraner in Sachsen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen Deyling und Bach, in die Kathegorie der Pietisten jedenfalls nach heutigen Begriffen nicht zu rechnen sind. Man darf den orthodoxen Glauben, das positive Christenthum, wie es sich in Bach's Werken ausspricht, nur nach der Zeit beurtheilen, in der der Tonsetzer lebte und wirkte. In ihr lag in jedem Falle nichts von jener weichherzigen, halb sinnlichen, halb übersinnlichen religiösen Richtung, die den Pietismus als charakteristisches Merkmal bezeichnen. Wer an dem positiven Glauben des Christenthums festhält, ist darum noch kein Pietist, und wer diesen Glauben wo es sein muss, d. h. in der Kirche und am rechten Ort, bekennt, ist darum noch ebenso wenig ein solcher. Bach gehörte der grossen Zahl von Männern an, welche in dem orthodoxen Glauben erzogen und ergraut, die strenggläubige Lehre ganz in sich aufgenommen hatten, mit ihr völlig verwachsen waren. Für einen Pietisten in seiner Zeit kann er den überfrommen, glaubensstarren Eiferern gegenüber, welche einen Theil der damaligen Kirche beherrschten, als ein freidenkender Mann gelten. Dies ergiebt sich am besten aus seinen Werken, die, wie wir an zahlreichen Stellen nachzuweisen nicht unterlassen werden, den theologischen Grundsätzen der damaligen Zeit gradezu widersprachen. In ihnen documentirt er, bei aller dogmatischen Strenge, offenbar einen viel freieren religiösen

A.

Die Kirchen-Cantaten.

I.

Allgemeines.

Als Bach den Dienst zu Leipzig angetreten hatte, konnte es ihm nicht entgehen, dass die dortige Kirchenmusik einer grösseren Aufmerksamkeit bedürfe, als ihr seither zu Theil geworden war.

Man hatte aller theologischen Festsetzungen ungeachtet bis dahin wenig daran gedacht, die kirchliche Figuralmusik, welche zu jener Zeit, wie bereits erwähnt, einen integrirenden Bestandtheil der lutherischen Liturgie bildete, mit den biblischen Theilen der gottesdienstlichen Handlung und mit der Predigt in eine innere Verbindung zu bringen. Zwar stand als ein Grundsatz für das Lutherische Missale fest und war von berühmten Theologen ausdrücklich ausgesprochen worden: „Dass es nicht jedem Cantori frey stehen solle, nach seinem Gefallen die Music und das Singen einzurichten und anzustellen: damit nicht ein jeder Organist ihm eine eigene Application, und ein jeder Symphoniste seine eigne Phantasie darein mache.“ Dennoch fehlte es an jeder, selbst nur ganz allgemeinen Uebereinstimmung zwischen der Musik und den an Sonn- und Festtagen in der Predigt und dem Gebet zu behandelnden Texten. Was gesungen werden

---

Standpunkt, als jene für zulässig hielten, wesshalb er auch in Mühlhausen nicht hatte zur Geltung kommen können. Wir sind daher vollständig mit dem einverstanden, was in dem obigen Aufsatz über seine kirchliche Richtung (No. 37) gesagt ist. „Er war ein treuer Diener seiner Kirche. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bach'schen Wesens. Die kirchlichen Anschauungen waren ihm die Lebensluft, in der er athmete, er war unermüdlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen.“

sollte, wurde je nach den vorhandenen Mitteln und seinen besonderen Ideen nach wie vor von dem Cantor bestimmt.

So hatte die Kirchenmusik ihren eigentlichen Zusammenhang mit dem Gottesdienste eingebüsst. Die Wechselwirkung, welche zwischen dem kirchlichen Kunstgesange und dem Gesange der Gemeinde so unabweisbar nothwendig ist, war verloren gegangen. Wie es damit zu jener Zeit in Leipzig stand, wird man am besten aus dem Band IV. der Anhänge unter Nro. 9 mitgetheilten „Prospect zur Verbesserung der Kirchen Musik" ersehen, welchen Kuhnau am 29. Mai 1720 dem Rathe eingereicht hatte. Die Cantaten-Musik in der Kirche war den strenggläubigen Christen jener Zeit zudem an und für sich missliebig. „Weilen denn, sagt eine der zahlreichen Streitschriften jener Zeit, nun die Cantaten ein Theil von einer Opera sein, eine Opera auch ein Gewebe von Cantaten sein soll, so kann ich darinne nicht gefehlet haben, dass man bei Introducirung der Cantaten in die Kirchen-Musik versuchen wollen, die sogenannten Operen oder Singspiele auf gewisse Kreise in der Kirche zu introduciren.*) Es bedurfte einer grossen Kraft und eines reinen und festen Willens, um das richtige Verhältniss herzustellen.

Bach war es, der diese Aufgabe übernahm. Er hatte den Ort gefunden, wo er zur Ehre Gottes die „regulirte Kirchenmusik" ins Werk setzen konnte. Ihm hilfreich zur Seite stand Dr. Deyling (geboren 1677, seit 1720 Superintendent der vereinigten Land- und Stadt-Diöcese Leipzig), ein gelehrter Theologe und strenger eindringlicher Kanzelredner. Beider Bemühungen ist es gelungen, für die dortigen Kirchen eine Reorganisation der gottesdienstlichen Musik herzu-

*) Dr. J. Meyer. Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissene theatralische Kirchen-Musik (1726).

stellen. Indem Bach sich vor den Sonn- und Festtagen mit den Geistlichen besprach, sich den Inhalt ihrer Predigten im Voraus mittheilen liess, traf er seine Vorbereitungen mit besonderer Rücksicht auf diese. Deyling selbst, dessen energische, charaktervolle Persönlichkeit sich in dem von ihm in der St. Thomas-Kirche aufbewahrten schönen Bilde, in der kräftigen Figur und den unter dichten Augenbrauen voll Ernst und Ausdruck hervorschauenden vollen Gesichtszügen ausspricht, entwickelte in der Regel seine ganze Predigt aus dem Evangelio des Tages. Diesem Evangelio gemäss wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so dass sie sich schon darum an das Uebrige anschliessen musste, ihm wenigstens nie fern stehen konnte.*) Ja er schickte, um sicher zu gehen, an Deyling zu Anfang der Woche jedesmal mehrere auf den Tag bezügliche Cantatentexte ein, aus denen jener auswählte.

Während er nun für die Osterzeit dem Gebrauche der lutherischen Kirche gemäss die Passions- und Festtagsmusiken setzte und die Weihnachts- und Pfingstzeit, so wie die Himmelfahrt Christi in eignen Festmusiken feierte, suchte er es auch möglich zu machen, dass für jeden andern Sonntag des Kirchenjahres eine der Bedeutung desselben entsprechende kirchliche Musik aufgeführt werden könne.

Wenn andere Meister seiner Zeit ihre Cantaten in Jahrgängen zusammengestellt und methodisch dem kirchlichen Bedürfniss gemäss in ein System gebracht haben, wie dies beispielsweise von Telemann bekannt ist,**) so war Bach wie keiner sonst der Mann, einer solchen Aufgabe im weitesten Umfange zu genügen.

---

*) Rochlitz. Für Freunde der Tonkunst.

**) Telemann, „Harmonischer Gottesdienst, geistliche Cantaten auf die gewöhnlichen Sonn- und Festtäglichen Episteln, auf's ganze Jahr gewählet etc.“ Hamburg 1725.

Auf diese Weise ist die unglaublich grosse Anzahl jener herrlichen Werke entstanden, welche wir in seinen Kirchen-Cantaten besitzen.*) Bach hat deren fünf vollständige Jahrgänge geschrieben. Es müssten ihrer daher mindestens an 300 vorhanden gewesen sein. Leider ist eine grosse Zahl derselben verloren gegangen.**) Unsrerseits haben wir von den für bestimmte Sonn- und Festtage (ausschliesslich des Weihnachts-Oratoriums) gesetzten Cantaten 186 nachgewiesen, ausserdem noch 41, welche nicht für besondere Festtage oder specielle kirchliche Veranlassungen bestimmt waren. Wenn nun angenommen wird, dass von diesen letzteren Cantaten einzelne dazu gedient haben mochten, jene 5 Jahrgänge von Kirchenmusiken vervollständigen zu helfen, so würde immer noch der Verlust von etwa 180 dieser schönen Werke zu beklagen sein.

Bei der nach des Meisters Tode erfolgten Theilung seines musikalischen Nachlasses zwischen seinen Söhnen Friedemann und Carl Philipp Emanuel scheint der letztere zwei volle Jahrgänge erhalten zu haben. Von den hieher gehörigen Cantaten waren bis 1790 noch etwa neunzig beisammen. Friedemann aber, weil er wegen seiner kirchlichen Functionen zu Halle den besten Gebrauch davon machen konnte, hatte das meiste bekommen, und mit der Zersplitterung des ihm zugefallenen grösseren Antheils mag von den anderen drei Jahrgängen Vieles verloren gegangen sein.

Es ist leider nur bei wenigen dieser Cantaten bekannt, in welcher Zeit sie entstanden sind. Hie und

---

*) Bach nennt, wie sich aus dem alphabetischen Verzeichniss ergiebt, diese Kirchenstücke zum Theil Cantaten, zum Theil, der älteren Bezeichnungsweise entsprechend, zumal wo zwei Solostimmen den Hauptinhalt des Werks darstellen, Dialoge. Auch die Bezeichnung Concerto, Oratorium, Motetto kommt bei ihm häufig vor.

**) Vorwort zum 6. Bd. (der Kirchen-Cantaten) in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

da findet sich in der Original-Partitur die Jahreszahl angegeben, wie z. B. bei den Cantaten:

„Jesus nahm zu sich die zwölfe“ vom Jahre 1723.

„Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“, 1723.

„Aergre dich o Seele nicht“, 1723.

„Eine feste Burg ist unser Gott“, 1723.

„Mein liebster Jesus ist verloren“ aus dem Jahre 1724.

„Wer mich liebt der wird mein Wort halten“ aus dem Jahre 1731.

Aus demselben Jahre die Rathswahl-Cantate: „Wir danken dir Gott“.

„Ich rufe zu dir“, 1732.

endlich: „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“ vom Jahre 1735.

Bei der weit überwiegenden Mehrzahl kennt man die Jahre der Entstehung nicht.

Es lässt sich jedoch bei Betrachtung der Werke des weiterhin noch vielfach zu nennenden Gelegenheitsdichters Picander eine Reihe von Bach'schen Cantaten auffinden, zu denen die Texte von diesem herrührten. Bei diesen kann man daher auch ungefähr die Zeit ihrer Composition vermuthen.

Es finden sich nemlich:

1) in dem 1. Band der Werke desselben die Texte zu den im Uebrigen zum grossen Theil verloren gegangenen Cantaten auf das Jubelfest der Uebergabe der Augsburger Confession im Jahr 1730 und zwar

a. zum 1. Jubeltage:
Singet dem Herrn ein neues Lied.

b. zum 2. Jubeltage:
Gott, man lobet dich in der Stille.

c. zum 3. Jubeltage:
Wünschet Jerusalem Glück.

2) Der 1. Theil der 2. Auflage von 1732 enthält S. 14 Die Cantate zur ersten Geburtsfeier der durchlauch-

tigsten Fürstin zu Anhalt-Cöthen im Jahre 1726. „Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen.

in die Cantate parodirt

Schwingt freudig euch empor.

ferner

S. 210. Die TrauerMusik bei dem Grabe des Herrn P. C. von P. am 31. October 1726 in der Cantate, Ich lasse Dich nicht, du seegnest mich denn"!

3) Der 2. Theil von 1729 enthält die Texte:

S. 50 der Rathswahl Cantate: „Wünschet Jerusalem Glück."

4) Der 3. Theil von 1732 enthält:

S. 87: den Text der Cantate: „Ehre sei Gott."

S. 92: „Gott wie dein Name."

S. 100: „Ich steh mit einem Fuss im Grabe."

S. 108: „Ich bin vergnügt mit meinem Stande."

S. 104: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Freuden fahren."

S. 111: „Sehet wir gehen hinauf."

S. 139: „Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe."

S. 150: „Gelobet sei der Herr."

S. 152: „In allen meinen Thaten."

S. 175: „Man singet mit Freuden."

Die nicht geringe Zahl dieser bis zum Jahre 1732 nachweisbaren Texte bestärkt mit grosser Wahrscheinlichkeit die Vermuthung, dass Bach die Mehrzahl seiner Kirchen-Cantaten in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Leipzig componirt habe. Dies würde auch seinem Bestreben, die Kirchen-Musik zu reguliren, vollkommen entsprechend gewesen sein.

Seine Thätigkeit auf diesem besonderen Felde der Kunst hatte freilich keineswegs erst dort begonnen. Im Gegentheil wissen wir und haben seiner Zeit darauf hingedeutet, dass einige von Bach's Cantaten früheren

Perioden seines Lebens (1708, 1714, 1715, 1717) angehören.*) Aber im Grossen und Ganzen verdankt die Mehrzahl dieser Kirchenwerke doch ihre Entstehung seiner amtlichen Stellung an den mehrfach genannten Kirchen, und wie gesagt, muthmaasslich dem ersten Jahrzehend seiner dortigen Wirksamkeit.

Bach schrieb diese herrlichen Werke für den praktischen Gebrauch, den Gebrauch beim Gottesdienste. Der Zuhörerkreis war die Kirchengemeinde. An ihr ging die ungeheure Zahl derselben als Mittel der Erbauung, vielleicht in ihrer Weise gewürdigt, aber doch muthmaasslich ohne nachhaltige Aufmerksamkeit zu erregen, vorüber. Weitere Kreise nahmen daran schwerlich Antheil. Die Kritik, zu jener Zeit überhaupt noch in bescheidener Stellung, schenkte ihnen keine besondere Beachtung. Sie kamen und gingen, wie etwas Nothwendiges kommt und geht. Und doch handelte es sich um die edelsten Blüthen der evangelisch-kirchlichen Musik.

Freilich darf man bei Betrachtung der äusseren Erfolge die unzureichende Art und Weise, in welcher die Cantaten zur Aufführung gelangten, nicht ausser Acht lassen. Man vergegenwärtige sich die Mittel, über die Bach zu verfügen hatte (Bd. II.), man rufe sich die mühsame Geschäftigkeit in das Gedächtniss, in der er nach Gessner's, des Zeitgenossen, Zeugniss seinen Chor zu leiten gezwungen war, und man wird zugeben müssen, dass es eines in ganz ungewöhnlicher Weise künstlerisch geschulten Publikums bedurft haben würde, um volle und nachhaltig wirkende Erfolge hervorzubringen. Aber dieselbe Erwägung führt uns auch dazu, anzuerkennen, dass eine ganz aussergewöhnliche Hingebung an die Kunst und

*) W. Rust, im 13. Jahrgang der Bach-Ausgabe, 1. Lieferung, setzt auch die Entstehung der Copulations-Cantate: Der Herr denket an uns in die Zeit von 1708 bis 1714.

an die grossen Aufgaben, die Bach sich gestellt hatte, dazu gefürt haben muss, um sich durch die immer von neuem hervortretende Erfahrung nicht beirren zu lassen, dass die Werke, die aus dem innersten Wesen eines tiefbewegten reichen Geistes hervorgingen, nur in unzureichender, oft verstümmelter Weise zur Ausführung gelangen konnten, bei der sein Orgelspiel, das flüchtig vorüberrauschende Tonmeer, das seinem Geiste entquoll, das Beste thun musste.

Wenn man diese Punkte gehörig in's Auge fasst, so wird man sich nicht darüber verwundern können, dass die Kirchen-Cantaten des grossen Meisters, ihrer ungeheuren Zahl und grandiosen Schönheiten ungeachtet, eindruckslos vorübergingen, bald vergessen, nach seinem Tode fast verschollen waren.

Bach schrieb sie für die Gegenwart, die ihrer wenig achtete, er schrieb sie für den Schmuck des Gottesdienstes, für den ihm die Mittel so gut wie versagt waren.

Aber nicht die äusseren Erfolge waren es, für die er arbeitete und wirkte. Es war die innere Befriedigung, die ihn dabei erfüllte, die Befriedigung, dem Endzweck seines Lebens genügen zu können.

So stellt sich uns der grosse Meister grade in dieser seiner besonderen Thätigkeit als ein Bild edelster Treue in seinem Berufe dar, der ihn so erfüllte, dass er die äussere Wirkung fast aus den Augen verloren zu haben scheint.

Dies erkennt man unschwer aus dem Wesen der Musik, wie ein Theil der Cantaten sie uns bietet, aus der Vertiefung des Meisters in das eigne Innerste, aus der geringen Beachtung dessen, was die Auffassungsfähigkeit eines grossen Zuhörerkreises erfordern musste, aus der Abstractheit des Denkens und der Darstellung. Wir finden Bach grade in diesen Werken oft in einer künstlerischen Abgeschlossenheit, in einem Fernhalten jeder sinnlich anregenden Wir-

kung, oft sogar in einer Unverständlichkeit der Auffassungs- und Ausdrucksweise, wie dies bei keiner anderen Gattung seiner Tonwerke, am wenigsten bei seinen Instrumental- und Orgelcompositionen der Fall ist.

Lässt von diesem Standpunkt aus ein Theil der Cantaten eine verschiedene Beurtheilung zu, so machen sie doch vor Allem es möglich, den grossen Künstler in seiner Besonderheit, seinem persönlichen Wesen, seiner vollen Erhabenheit zu erkennen. Sie ergänzen die Lücken, die uns bei der Betrachtung seines Lebensganges so oft bemerkbar werden.

Bei dem jetzigen Stande der Kunst, bei der Aufmerksamkeit, die ihr von allen Seiten her zu Theil wird, sowie bei dem gegenwärtigen Gange des öffentlichen Lebens und seiner kritischen Empfindlichkeit würde es freilich undenkbar sein, dass Kunstgestaltungen von so hervorragender Bedeutung, wie Bach's Kirchen-Cantaten es sind, ohne Würdigung bei Seite gelegt und vergessen werden könnten.

Schon die vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zeigen, dass wir es in den Cantaten Bach's mit Werken zu thun haben, die in dem vollen Ernste eines evangelisch-christlichen Gemüths Wurzel geschlagen hatten. Bach war ein durch und durch frommer Mann von strengster Gewissenhaftigkeit, dem es um seine kirchliche Stellung voller Ernst war. Wie die Predigt den Text des Bibelspruchs erläutert, erklärt, nach allen Seiten hin auseinander setzt, so durchdringt auch er die biblischen Texte und führt sie in ihrer vollen Bedeutung in die Musik über. Deren Charakter, Wendungen, ihre Bildung und Melodie, Alles wird bei ihm zur Erklärung und Darstellung der Worte des Evangeliums, welche der Feier des Tages gewidmet waren, auf diese vorbereiteten, Sinn und Gedanken auf die Predigt überleiten sollten.

Dass der grosse Tonsetzer in der derartigen

Uebung seiner Kunst von seiner Zeit geleitet worden sei, kann nicht zweifelhaft sein. Er arbeitete ja für sie. Die orthodox-religiöse Richtung jener Zeitperiode, die Breite der kirchlichen Erörterungen, das Dogmatische ihres Inhalts konnten auf die Schöpfungen eines Mannes nicht ohne Nachwirkung bleiben, der eben im Sinne der die dortige Gemeinde leitenden Theologen zu wirken berufen war. Deyling war ein streng orthodoxer, eifriger Mann und die übrigen vier Geistlichen der Kirche sind es auch gewesen, wie Bach es war. Dass diese Nachwirkung besonders in den Einzel-Gesängen bemerkbar wird, bei denen schon die damals gebräuchliche Form nicht selten eine gewisse Trockenheit herbeigeführt hat, ist klar ersichtlich. Dennoch konnten die Kirchen-Cantaten, wenn sie nach ihrem unmittelbaren und ursprünglichen Zweck beurtheilt werden, nicht wohl anders gestaltet, nicht anders behandelt werden, als dies durch Bach geschehen ist. Und so ist es auch nicht zweifelhaft, dass sie ihrer Zeit und deren Bedürfnissen in vollem Maasse entsprochen, dass sie aber zugleich über diese weit hinausreichend eine bleibende und grosse Bedeutung für die Kunst gewonnen haben. Ob sie im dogmatischen Sinne kirchlich oder nicht kirchlich gewesen (cf. von Winterfeld, evangelischer Kirchengesang Th. III. S. 410 ff.), ob sie in diesem Sinne anders, ihre Zeit noch mehr überflügelnd, hätte gesetzt werden können, ob in ihnen, wie Zelter merkwürdiger Weise gesagt hat (Briefwechsel mit Göthe Bd. IV. Nr. 534 und 543) „entstanden ist was nicht besteht“ und ob Bach in ihnen, wie Zelter*) gleichfalls behauptet hat, dem Einfluss fremder Kunstricht-

*) Zelter scheint überhaupt kein besonderer Verehrer Bach's gewesen zu sein. In demselben Bande (IV. S. 104) sagt er, indem er von Forkel spricht: „Sebastian Bach war sein Held, der ihn gleichwohl zur Verzweiflung brachte, indem er seine Härten, Petu-

ungen (Couperin*) mehr als zulässig unterworfen gewesen sei, alles dies sind müssige Fragen dem gegenüber, was wir besitzen und bewundern. Kirchlich ist eben ein relativer Begriff und es kommt bei übergrosser Strenge darauf hinaus, dass am Ende nur der Choral, und kaum überall noch dieser, kirchlich bleibt. Wie Zelter gethan: „Bachsche Kirchenstücke für sich allein zuzurichten", ist eine bedenkliche Sache. Hier ist eben kein Schaum und Flittergold abzustreifen. Man mag einzelnes veraltet finden, verwerfen. Aber Aendern, Bessern, „zurichten" kann man es nicht, ohne eben die Eigenthümlichkeit des Bach'schen Genius zugleich mit zu beseitigen.**)

Wenn, wie oben erwähnt, behauptet worden ist, dass in Bach's Kirchen-Cantaten eigentliche Kirchenmusik nicht gegeben sei, dass sie für die Kirche im streng evangelischen Sinne nicht passten und in ihr eine bleibende Stelle nicht finden könnten, wenn man zur Begründung dieser Ansicht angeführt hat, dass die lebendige Wahrheit des Ausdrucks der kunstreiche, dem Laien nicht überall leicht verständliche Satz, selbst die Schwierigkeit der technischen Ausführung, welche die Künstler von dem Gottesdienst auf die praktischen

---

lanzen, Freiheiten und Frechheiten, nicht mit einer Grösse und Tiefe zusammenreimen konnte, die allerdings nicht zu verkennen ist." Nur muss man sagen, dass Forkel, wie seine Biographie des grossen Meisters ergiebt, diesen sehr wohl verstanden, seinen Geist förmlich in sich aufgenommen hatte. Ob man dies von Zelter behaupten könne, steht in jedem Falle dahin.

*) François Couperin, 1668 zu Paris geboren, von seinen Landsleuten „le grand" genannt, schrieb viele und sehr beachtenswerthe Klaviersachen, welche auch Bach kannte, schätzte und seinen Schülern zur Uebung empfahl. Sie zeichneten sich durch leichten gefälligen Styl aus und seine Manier zu spielen soll leicht und effectvoll gewesen sein. Er starb 1733.

**) Mit vollem Recht hat sich hiegegen auch die Vorrede zu Bach's Kirchen-Cantaten Nr. 40—51 in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft erhoben.

Forderungen der ausübenden Kunst zurückweise, diese Musiken dem Boden der Kirche fremd machten, ja wenn selbst die Form mancher Theile derselben, im Grunde das nicht ausschliesslich Choralmässige strengen Kritikern (wir nennen als solche eben Zelter und von Winterfeld) *) Veranlassung gegeben haben, den Kirchen-Cantaten Bach's den Charakter der Kirchlichkeit zu versagen, so sind dies Ansichten, welchen eine durchgreifende Berechtigung nicht zukommt. Winterfeld hat den Kirchenmusiken Bach's besonders (Th. III. S. 427) die zu künstliche Form zum Vorwurf gemacht. Er behauptet ausserdem, dass sie ein zu treuer Spiegel der Zeit seien, in der sie entstanden. Aber bestimmt denn die Form das Wesen und den Charakter einer Sache? Muss dieser nicht aus dem Inhalt geschöpft werden? Und liegt nicht, wenn in der That die Bachs'chen Kirchen-Compositionen ihre Stelle bei dem Gottesdienst nicht mehr sollten finden können, die Schuld dafür nicht vorzugsweise an dem veränderten Ritus desselben? Einen vorgeschriebenen und ein für allemal ausschliesslich gültigen Kirchenstyl giebt es nicht, und wenn anerkannt werden muss, dass Bach vorzugsweise und überall nur seinen eigenen Styl geschrieben hat, so kann dies eben nur zu der Frage führen, ob dieser Bach'sche Styl den Bedürfnissen des lutherischen Gottesdienstes seiner Zeit entsprochen habe und noch jetzt in der Kirche eine fromme und religiös gesammelte Stimmung erwecken könne? Diese Frage muss bejahend beantwortet werden. Hiemit ist aber die Sache selbst entschieden. Für die Kirche hat Bach aus vollster Seele und mit dem reichen Schatz seines grossen Genius gearbeitet. Nur im Sinne der Religion und der evan-

*) Nach der Neuen Berliner Musikzeitung Jahrgang XIX. Nr. 26. S. 202 erkennt auch Thibaut Bach nicht als wahren Kirchen-Componisten an.

gelischen Kirche sind seine derartigen Werke verständlich. Ihnen ihre Stelle dort versagen, sie allein in die Akademien und Gesangvereine verweisen, heisst ihnen ihren Boden entziehen, ihnen die Lebensluft nehmen.

Der wunderlichste Einwand, den der sonst so verdienstvolle v. Winterfeld gegen die Kirchlichkeit dieser Tonwerke erhebt, ist der, dass sich in ihnen eine zu grosse Hinneigung zu dem Theatralischen bekunde (S. 427).*) Bach hat sich gewiss in seinen für

---

*) Es ist dies dasselbe Bedenken, welches schon zu Bach's Zeit und lange vorher von strenggläubigen Männern gegen die Einführung der Cantaten in die Kirche erhoben worden ist. Dr. J. Meyer „Unvorgreifliche Gedanken über die neulich eingerissne Theatralische Kirchen-Musik (Lange 1722) sagt in der Vorrede:

„Weil ich bisher wahrgenommen, wie sehr von einigen Musicis, die nicht sowohl auf die Ehre Gottes und des Nächsten Erbauung, als auf ihren eigenen Ruhm gesehen, bishero getrachtet werden wollen, die von ihnen so hoch geschätzte Opern-Art auch in die Kirche einzuführen, und anstatt der bisher üblichen Sprüche (Motetten) die Zuhörer mit Cantaten zu belustigen: Die Liebe zu dieser Theatrischen Music-Art auch dermassen überhand genommen, dass man fast Niemahls einen Biblischen Spruch in denen Kirchen bei der Music ferner zu hören bekommt, so hab ich versuchen wollen, ob nicht diesem, der Ehre Gottes und der Erbauung des Nächsten so nachtheiligen Wesen durch eine vernünftige Vorstellung dieses Unfugs einiger Einhalt geschehen kann."

In Verfolg seiner weiteren Auseinandersetzungen kommt er dann (S. 141) auch auf dieselben Bedenken zurück, die v. Winterfeld angeführt hat, wenn er sagt: „Es bewegt der theatralische Cantatenstyl die Gemüther zwar wohl, aber nicht zur Andacht, sondern nur zur eitlen Freude, um sich die Ohren damit zu kützeln und die Gedanken mit Novitäten zu erfüllen."

In diesen Auseinandersetzungen lassen sich die Strenggläubigen damaliger Zeit erkennen, deren Gegensatz gegen die Auffassungsweise Bach's ein sehr hervortretender ist.

Dass diese Ansichten aber keineswegs vereinzelt dastanden, das möge man aus den ferneren ähnlichen Mittheilungen ersehen, welche im Laufe dieses Werkes, zumal gelegentlich der Passionsmusiken und des Rector Biedermann'schen Streits (Bd. II.) erfolgen werden.

den Gebrauch beim Gottesdienst bestimmten Schöpfungen von dieser Neigung nicht beherrschen lassen. Wohl aber mag er sich mit klarem Verständniss der Bedürfnisse der Kunst gesagt haben, dass der Ausdruck der Wahrheit in den Gefühlen und Empfindungen ein aus der Seele gegriffener sein müsse und dass er nicht das Recht habe, ihn zu opfern, weil die Bühne an ihre Kunstschöpfungen ähnliche Anforderungen stelle. Nur dann würde jener Einwand eine Berechtigung haben, wenn sich in Bach's derartigen Compositionen profane Gedanken, weltlich sinnliche Reizmittel fänden, welche dieselben um ihrer inneren Würdelosigkeit willen von der Kirche ausschliessen müssten. Dass dies irgendwo der Fall sei, hat Niemand behauptet und behaupten können. Wenn wirklich hie und da die Form der Arien sich den in dem Opernstyl jener Zeit gebräuchlichen Formen annähert, auch einige Chöre weniger polyphon als andere gesetzt sind, so kann dies gar nicht in Betracht kommen. Denn so wie Bach mit Recht die alten Kirchenweisen in ihrem innersten Werth und Kern in die damals moderne Musikrichtung aufnahm und dadurch jene wunderbar sinnigen Kunstgestaltungen geschaffen hat, die jetzt als Meisterwerke höchster Bedeutung anerkannt werden, so hatte er auch das Recht, die zu seiner Zeit bestehenden Kunstformen, so weit sie ihre Berechtigung hatten, mochten sie nun von Couperin, von Hasse oder von sonst wem herrühren, in den Kreis seiner Gebilde zu ziehen und nach seiner besonderen Individualität zu gestalten. Der „gusto" hatte sich „verwunderungswürdig geändert" und „die ehemalige Art der Musik wollte den Ohren nicht mehr klingen."*)

Die Kunst kann und darf nicht still stehen, sie darf sich ebensowenig hergebrachten Formen sklavisch

*) cf. Bach's Schreiben an den Rath zu Leipzig vom 23. August 1730.

unterordnen. Ihre Lebensbedingung ist das völlig freie Erfassen des Schönen, wie und wo sie es findet. Dies hatte Bach richtig erkannt.

In seinen Kirchen-Cantaten treten nun alle jene besonderen Vorzüge und Eigenschaften, durch welche der grosse Tonsetzer sich vor allen anderen Kirchen-Componisten so bestimmt unterscheidet, auf das glänzendste hervor. Es ist in den Chören sowohl als in den Arien eine Individualität und Objectivität des Ausdrucks, welche, sobald man sie einmal in sich aufgenommen hat, die Möglichkeit irgend einer anderen Auffassungs- und Ausdrucksweise geradezu auszuschliessen scheint.

Es ist schon oben angedeutet worden, dass der innere Werth jener, uns noch in so grosser Anzahl verbliebenen Cantaten nicht überall gleich sei, dass darunter auch Werke geringerer Eindrucksfähigkeit, mehr formell darstellenden Wesens befindlich seien. Wenn man dies anerkennt, raubt man dem Ansehen und der Bedeutung Bach's in Bezug auf seine kirchliche Wirksamkeit nichts von ihrem Glanze.

Zu den in Schönheit und tiefer Wirkung hervortretenden Cantaten gehören im Allgemeinen diejenigen, in denen das lyrische Element vorwaltet, wo die künstlerische Gestaltungskraft den grossen Meister über das Abstracte dogmatischer Anschauungen, über die Vertiefung in musikalische Probleme fort hebt, in denen meistens zugleich das Element der Chöre und Choräle überwiegend ist. In allen Cantatenwerken dieser Gattung erscheint er in der vollen Kraft seines ihm eigenthümlichen Wesens, gewaltig und gross, eindringlich und überzeugend, ein Riesen-Geist, dessen Kundgebungen sich in gigantischen Zügen darstellen. Es ist seine volle „männliche Kunst", die hier zur Erscheinung kommt. Und man darf, ohne unwahr zu sein, sagen, dass die grosse Mehrzahl seiner Cantaten den Stempel dieses Charakters trägt.

In den Cantatenwerken, die man nicht unbedingt hierher rechnen kann, lässt sich mit einiger Genauigkeit erkennen, wie Bach, beherrscht von den contrapunktischen Grundlagen seiner Kunst, die Gedanken und Wendungen, durch die er auf die zuhörende Masse hätte wirken sollen, in sein eignes Innerstes verlegt, sich darin derartig vertieft hat, dass die künstlerische Reproduction zu einer gekünstelten, kaum dem gelehrten Fach-Musiker, geschweige dem Laien verständlich bleibenden Abstractheit hat führen müssen. Diese Stimmung findet sich, wohl durch die oft sonderbar unmusikalischen Textworte mit bedingt, vorzugsweise in denjenigen Cantaten vor, in denen die Arien vorwiegen. In diesen erscheint uns der grosse Tonsetzer oft in einer gewissen unnahbaren Isolirtheit, die wir zu erklären ausser Stande sein würden, wenn sie nicht eben aus dem allgemeinen Zusammenhange seines ganzen Wesens mit seiner Zeit, seiner speciellen Kunstrichtung und seiner religiösen Grundstimmung hervorginge.

Die äussere Form dieser Tonwerke ist je nach dem Inhalt der Texte und je nachdem der Meister in der Reihenfolge der einzelnen Nummern der Abwechselung und Anregung der zuhörenden Kirchengemeinde Rechnung tragen zu müssen geglaubt hat, so verschieden wie möglich. Wir finden ihrer die kurz, andere die verhältnissmässig sehr lang sind. Manche derselben sind in zwei Theile abgetheilt, von denen der eine vor, der andere nach der Predigt aufgeführt werden sollte. In einigen herrschen die Chöre vor, in anderen die Solosätze. Wir finden insbesondere eine Reihe von Cantaten, welche lediglich oder doch vorzugsweise für Solostimmen gesetzt sind, resp. theilweise von einer Chorstimme gesungen werden können. So:

„Jauchzet Gott in allen Landen“ und

„Falsche Welt, ich trau dir nicht“ für Sopran,

„Schlage doch gewünschte Stunde“ (nur aus einer Arie bestehend) und
„Widerstehe doch der Sünde“ für Alt,
„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ für Tenor mit schliessendem vierstimmigen Choral,
„Ich will den Kreuzstab gerne tragen“ für Bass, gleichfalls mit vierstimmigem Choral,
„Seelig ist der Mann“ für Sopran und Bass mit vierstimmigem Choral,
„Ach Gott wie manches Herzeleid“ für Sopran und Bass desgleichen,
„Wer mich liebt, der wird mein Wort halten“ mit vierstimmigem Choral,
„O Ewigkeit du Donnerwort“ für Alt, Tenor und Bass mit Choral.

Die meisten Cantaten enthalten einen einleitenden Instrumentalsatz mit darauf folgendem Chor, einige Recitative und Solosätze und endlich zum Schluss einen Choral, der, meist vierstimmig gesetzt, nicht selten mit lebhaft figurirter Orchesterbegleitung versehen ist.

II.

Die Texte.

Wie Bach bei Auswahl des kirchlichen Gehalts seiner Texte verfahren, ist oben angedeutet worden.

Ueber die äussere Form derselben finden sich in der von Mizler herausgegebenen „Musikalischen Bibliothek“*) Bemerkungen, welche es nicht unwahrscheinlich machen, dass sie unter Bach's eigner Theilnahme abgefasst sind. Es heisst dort (Abschnitt V. in Bezug auf die Nachrichten der Gesellschaft aus den Jahren 1746—1752): „Im fünften Paket der Societät hat der seel. Colega Bach eine dreifache

*) Band IV. S. 108.

Kreisfuge mit sechs Stimmen zur Auflösung vorgeleget.*) Auch sind die Texte zu den Kirchen Cantaten beurtheilt und dabei Verschiedenes nützliches erinnert worden etc.“

Sollte die Gesellschaft, welche, wie sich aus den nachfolgenden Erörterungen ergeben wird, die dort niedergelegten Erfahrungssätze als förmlichen Beschluss festgestellt hat, jene Beurtheilung ohne Zuziehung und wesentliche Mitwirkung ihres ausgezeichneten Mitgliedes, der gerade in den Kirchen-Cantaten so Grosses geleistet hatte wie keiner je zuvor, vorgenommen haben? Gewiss nicht. Und deutet nicht schon die unmittelbare Verbindung dieser Mittheilung mit der Nachricht von der Vorlegung jener Kreisfuge Bach's darauf hin, dass es sich hier um die wesentliche Theilnahme desselben Autors an der Arbeit handele? Hiezu kommt, dass der Inhalt jener Beurtheilung in Bach's Cantaten streng berücksichtigt ist.

Es wird daher wohl dasjenige hier folgen dürfen, was darüber aufbewahrt ist, indem man eben darin die eigenen Grundsätze wiederfinden wird, nach denen Bach die äussere Structur seiner Kirchen-Cantaten eingerichtet wissen wollte, und welche er muthmaasslich selbst in dem Archive der musikalischen Gesellschaft niedergelegt hat. Es heisst dort:

„1) Eine Kirchen Musik, so bei den Protestanten für die Predigt aufgeführt wird, muss nicht zu lange dauern, damit der Endzweck der Musik, die Andacht zu befördern, dem Hauptendzweck, in der Gottesfurcht und christlichen Lehre unterrichtet und gestärkt zu werden, nicht entgegen sey, oder der Gottesdienst ohne Noth und Nutzen verlängert werde.

Im Winter sollen die Kirchen Musiken etwas kürzer sein, als im Sommer, sowohl der Spielenden

*) Siehe weiter unten.

als der Zuhörer wegen, weil eine strenge Kälte, so länger anhält, als sie der Körper vertragen kann, mehr die Andacht und Aufmerksamkeit verhindert als befördert. Aus der Erfahrung kann man das Maass bestimmen, nemlich eine Kirchen Musik aus 350 Takten verschiedener Mensur wird ohngefähr 25 Minuten Zeit erfordern solche aufzuführen, welches im Winter lange genug ist, im Sommer aber könnte man 8 bis 10 Minuten zugeben und also eine Kirchen-Cantate ohngefähr 400 Takte in sich halten. Es ist dabei die Meinung nicht, dass ein Componist sich mehr an die Zeit, als die Musik, einen Satz gehörig und in schöner Ordnung vorzubringen binden solle. Es kommt auf etliche Minuten nicht an. Wenn also eine Kirchen Musik nicht zu lange dauern soll, so müssen die Texte so eingerichtet sein, dass der Componist nicht so viel zu componiren hat. Das anständige Maass aber einer Kirchen Cantate scheint dieses zu sein:

a. Ein Choral von einer bis zwei Strophen, oder an desselben Stelle ein biblischer Spruch, der nicht allzulang ist.
b. Ein Recitativ von zwölf bis zwanzig Zeilen.
c. Eine Arie, Arioso, manchmal ein fugirender Choral.
d. Ein Recitativ.
e. Eine Arie.
f. Ein Choral oder Fuge zum Beschluss.

2) Was die Poesie überhaupt anlangt, so finden grosse Meister, die allzu feurige und allzu nachdrückliche Poesie nicht geschickt zu einem heiligen Ort, weil, wenn heftige Leidenschaften auszudrücken sind, der Componist, so er demselbigen eine Genüge thun will, sich leicht lächerlich machen kann. Man hat erfahren, dass eine unvergleichliche Passions-Musik in der Kammer eine gute und in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt. Von einem geistlichen Poeten

für die Musik wird verlangt, dass er nicht nur der biblischen Schreibart mächtig sei und die Gabe habe, geistreich und erbaulich zu schreiben, sondern auch Einsicht in die Musik habe, dass er die Texte nach derselben gebührend einrichten könne.

3) Was die Arie anbetrifft, so hat die Societät folgende Regeln ausgemacht:

a. Eine Arie soll aus zwei Theilen bestehen und zu Ende des ersten Theils völlig der Verstand geschlossen sein.
b. Der Affect muss in jedem Theile nur einer und derselbe sein. Doch kann im zweiten Theil ein anderer, ja widriger Affect herrschen.
c. Eine Wiederholung vom Anfange, wenigstens von zwei Zeilen, schickt sich zur Musik sehr wohl in einer Arie.
d. Fragen sind am Schluss einer Arie nicht anzubringen.*)

4) Von Recitativen ist bestimmt: dass zwar die Reimen ohne Schaden fehlen könnten, aber doch besser wäre, solche mit Reimen zu verfertigen, wenigstens am Schlusse des Recitativs, wie es die Italienischen Poeten gemeiniglich zu halten pflegen. Trochäische Verse schicken sich nicht wohl zu Recitativen, ausser im Arioso, am besten aber die Jambischen, als die zur Erzählung am bequemsten sind. Weil man auch in Recitativen, der hergebrachten Weise nach, die Art der Madrigalen hauptsächlich zur Richtschnur haben soll, in welchen der längste Vers nur elf Sylben hat, so müssen die gar zu langen Verse von 14, 15 biss 18 und 19 Sylben gänzlich vermieden werden.

---

*) Diesen sonst richtigen Grundsatz finden wir in der Arie: „Ich ende behende“ der Cantate: „Seelig ist der Mann“ unbeachtet, indem diese mit der Frage schliesst: „Hier hast du die Seele, was schenkest du mir?“

Denn solche lassen sich so wenig gut singen als gut lesen etc. etc.“

Man wird bei Einsicht der Texte zu den Kirchen-Cantaten Seb. Bach's alle diese Bedingungen berücksichtigt finden, nur dass er diese Tonwerke nicht eigentlich mit dem Choral als solchem, sondern, was für ihn wohl gleichbedeutend war, meist mit einer Bearbeitung desselben begonnen hat.

Von dem, dem Text zu Grunde liegenden Kirchenliede behielt er in der Regel nur die Schlussstrophe unter choralmässiger Behandlung wörtlich bei. Im Uebrigen sind von dem ursprünglichen Text die Eingangsworte meist unverändert beibehalten worden, das Weitere aber dem Bedürfniss der Composition entsprechend umgeschaffen und dabei zum Theil in Verse gebracht, deren poetischer Werth oft mehr als zweifelhaft ist. Indess diese Worte entsprachen dem kirchlichen Bedürfniss, dem kräftigen Sinn und der orthodoxen Richtung jener Zeit. Jene abstracten Religions-Anschauungen, welche in den Arientexten ihren Ausdruck fanden, sind freilich der bleibenden Wirkung derselben nicht überall günstig gewesen. Dagegen haben sie den grossen Tonmeister oft zu einer Vertiefung der Ideen geführt, in welcher die Rücksicht auf eigentliche musikalische Schönheit in die zweite Linie trat und selbst die Verständlichkeit nicht immer leicht blieb. Man betrachte die weiterhin mitgetheilten Cantatentexte und den Text des Weihnachts-Oratoriums, und man wird diese Ansicht begründet finden.

III.

Das Orchester.

Das Orchester Bach's hat mit der gegenwärtigen Behandlung der Instrumental-Begleitung zum Gesange nichts gemein. Es ist nicht die allgemeine harmonische Grundlage des Tonstücks, es bildet vielmehr eine

mit dem Gesang auf besondere Weise correspondirende Tonmasse, deren einzelne Instrumentalstimmen in der Regel in völliger Selbständigkeit auftreten, sehr oft concertirend behandelt sind und in den reich instrumentirten Chören nicht selten sich in verschiedene gegen einander wirkende Orchestergruppen vertheilen.

Dass Bach bei dieser Benutzung der Instrumente seinem Hange zu gleichsam plastischer Darstellung der Gedanken und Worte des Textes gern Raum gab, zeigt sich oft genug. Am merkwürdigsten tritt dies in der für eine Altstimme gesetzten Cantate: „Schlage doch gewünschte Stunde" hervor, in welcher neben der die Töne der Glocken darstellenden Instrumental-Begleitung die Glocke (Campanella in h und e) besonders gesetzt ist.*)

Die Tonwirkungen seiner Orchesterbegleitung sind oft in hohem Grade eigenthümlich. Welch anderer Meister würde es gewagt haben, eine Sopran-Arie nur mit 3 Oboen, dem Fagott und Grundbass begleiten zu lassen, wie er dies in der Arie: „Ich halt es mit dem lieben Gott" in der Cantate: „Falsche Welt dir trau ich nicht" gethan?

In diesen obligaten und concertirenden Stimmen des Orchesters wird fast durchweg eine gewisse Vollkommenheit der Technik vorausgesetzt. Oft genug werden Aufgaben gestellt, welche selbst bei vorhandenen reicheren Mitteln schwierig zu erfüllen bleiben werden, wie dies z. B. in der Cantate: „Es ist nichts gesundes an meinem Leib" der Fall ist, in deren Eingangschor 4 Posaunen völlig obligat nebeneinander hergehend, mit 3 Flöten die Melodie des Hauptliedes über dem Chor und Orchester erklingen lassen.

Wenn man einen Blick auf die Mittel wirft, welche

---

*) Forkel findet indess hierin mit Recht ein Zeichen, dass diese Composition noch nicht in der Zeit seines geläuterten Kunstgeschmacks, sondern in einer früheren Periode seines Lebens entstanden sein müsse.

dem grossen Meister zur Ausführung seiner Werke zu Gebot standen und über welche er sich unterm 23. August 1730 ausführlich genug geäussert hat, so erstaunt man über die Kühnheit, mit welcher sein Orchester in der verschiedenartigsten und überraschendsten Weise zusammengestellt ist, über die Schwierigkeiten, die er den Instrumenten, insbesondere den in concertirendem Style behandelten, zumuthet und über die eingehende Kenntniss und Beherrschung der Eigenthümlichkeiten eines jeden derselben. In jedem Falle muss er nicht zu verachtende Instrumentisten gehabt haben, welche seinen Aufgaben nicht nur im Wesentlichen gewachsen waren, sondern die auch dem Bedürfniss gemäss verschiedene Instrumente mit Geläufigkeit zu handhaben im Stande gewesen sind.

IV.

Die Instrumental-Einleitungen.

Die einleitenden Instrumentalsätze, wo sie nicht unmittelbar dem ersten Chor angehören, sind deshalb von besonders hervortretendem Interesse, weil sie gewissermaassen das zu jener Zeit fast unausgebildete symphonische Element der Musik, die ersten Anfänge der selbständigen Orchesterwirkung, darstellen.*)

Wo diese Instrumental-Einleitungen nicht in der dem Meister eigenthümlichen breiten Weise die Hauptmotive des Eingangssatzes einführen, sind sie stets in besonders bezeichnender Charakteristik durchgeführt.

---

*) Wir haben früher gesehn, dass Bach schon in Celle diejenige Art der Instrumental-Musik, welche zu jener Zeit das symphonische Element darstellte, die französische Musik, kennen gelernt hatte, in der wohl vorzugsweise Lully zur Geltung gekommen war. Ob und in wie weit er Scarlatti's Ouverturen gekannt habe, in denen gegen die Lully's ein sehr bemerkbarer Fortschritt hervortrat, ist nicht bekannt geworden. Obschon die Entwickelung der Musik sich die ungeheuren Vortheile angeeignet hatte, welche die Kunst jenem

Man betrachte die Symphonie zu der Cantate: „Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt", in welcher 2 Flöten, 4 Violen, Violoncello und Orgel (ohne Violinen) es wie Frühlingsregen aus milder Luft herabströmen lassen. In der Cantate zur Rathswahl 1731: „Wir danken dir Gott" finden wir eine Symphonie, welche neben dem Orchester (3 Trompeten, Pauken, 2 Oboen und Streichquartett) die Orgel als Hauptstimme führt und in feurig schneller Bewegung uns ein fast modern concertirendes Instrumentalstück von glänzender und prachtvoller Wirkung darstellt. Ebenso wird die Auferstehungs-Cantate: „Die Erde lacht, der Himmel jubilirt" durch eine in besonders reicher Instrumentirung (3 Trompeten, Pauken, 4 Oboen, Fagott, 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli und Bass ohne Orgel) gesetzte Symphonie von längerer Ausdehnung, eingeleitet, welche in schmetternden Klängen und glänzenden Passagen festlich daher schreitet. Die Cantate: „Am Abend aber desselbigen Tages" beginnt mit einer langen Symphonie (Oboen, Fagott, Streichquartett), in deren sanftem Charakter der Friede des sich neigenden Tages und die Ruhe des Herrn sich darstellt, welcher, nachdem sein Leiden vollendet, von himmlischem Glanze umflossen unter seine Jünger tritt. Ja wir finden in einer der zweitheiligen Cantaten: „Geist und Seele wird verwirret" zu jeder der beiden Abtheilungen eine vollständig ausgeführte Symphonie mit der obligat behandelten Orgel gesetzt.

Inzwischen giebt es auch Cantaten, in denen der

---

ausgezeichneten Tonsetzer verdankte, so ist doch nirgends ein Anhaltpunkt dafür zu finden gewesen, dass Bach sich speciell mit ihm und seinen Arbeiten, insbesondere denen kirchlichen Inhalts, beschäftigt habe. Seine Studien scheinen überhaupt wesentlich und mit Vorliebe den deutschen Contrapunktisten und Tonsetzern zugewendet gewesen zu sein, und so mag er denn aus Scarlatti's Reorganisation der Musik nur mittelbar Nutzen gezogen haben.

Chor ohne jede Instrumental-Einleitung direct beginnt (z. B.: „Wär Gott mit uns in dieser Zeit“ und: „Es erhub sich ein Streit“). Andere fangen mit einer Arie, wieder andere mit einem Recitativ an. Bach band sich eben an keine Form, sondern hielt sich nur an den Grundgedanken, welcher die von ihm beabsichtigte kirchliche Wirkung bedingen sollte.

V.

Die Choräle.

Im Allgemeinen hat Bach den Choral, auch wenn er nicht in allen Cantaten den Mittel- und Schwerpunkt der Musik bildet, doch als die eigentliche Grundlage dieser Gattung von Kirchenmusik betrachtet.

Dies zeigt sich nicht allein in der Behandlung der vierstimmig gesetzten Choralgesänge, mit welchen das Tonwerk in der Regel geschlossen wird, sondern vorzugsweise in den zahlreichen Figuralchören, in denen Bach die Melodie des Hauptliedes als Cantus firmus oder in Form von Zwischensätzen für den Gesang mit ersichtlicher Vorliebe benutzt hat. Er verwendete hier die Choralmelodie in der verschiedensten Form und Weise thematisch, liess sie in den Stimmen wechseln, in jeder nur möglichen Art paraphrasirt hervortreten.

Wir weisen in dieser Beziehung beispielsweise auf die Cantate: „Wie schön leucht uns der Morgenstern“ hin, in deren Eingangschor der Sopran mit dem ersten Horn die Hauptmelodie bringt, während die anderen Stimmen unter den jubelnden, warm und prächtig dahin quellenden Klängen des Orchesters das Motiv desselben in der Verkleinerung ertönen lassen.

In der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn“ ist die Melodie des Hauptliedes nicht bloss in dem Eingangschor und dem Schlusschoral, sondern auch in dem für Alt und Tenor gesetzten Duett: „Er danket

der Barmherzigkeit" eingeführt, in welchem sie der ersten und zweiten Oboe und der Trompete gegeben ist.

In der schönen Cantate: „Bleib bei uns, denn es will Abend werden" findet sich eine Nummer, in welcher der Sopran zur Begleitung des Grundbasses und des Violoncello piccolo den Choral: „Ach bleib bei uns Herr Jesu Christ" zu singen hat.

Abgesehen von dieser Art der Anwendung bringt Bach den Choral hie und da noch in anderweiter höchst eigenthümlicher Weise zur Geltung. So führt er ihn in der Cantate: „Schwingt freudig euch empor" ausser in dem Schlussliede noch zweistimmig (für Alt und Sopran) in merkwürdiger Verarbeitung und dann noch einmal für den Tenor als Cantus firmus zu einer lebhaft bewegten Instrumentalbegleitung vor. Es mag ferner auf die bei äusserst eigenthümlicher Benutzung und Verwebung der Sopran- und Altstimme als Zweiggesang behandelte Melodie des Chorals: „Wie schön leucht uns der Morgenstern" in der Cantate: „Wer da glaubet und getauft wird" aufmerksam gemacht werden. Ja, Bach hat einmal den Choral geradezu als Recitativ gesetzt. In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" ist die fünfte Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze" in der schönen Melodie jenes Kirchenliedes als Recitativ für Tenor vollständig durchgeführt.

Wie sehr er sich nach dieser Richtung hin in Aufgaben vertieft hat, in denen er das Kirchenlied vor Allem zur Geltung zu bringen suchte, ersieht man aus den Cantaten: „Christ lag in Todesbanden" und: „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren", in welchen die Melodie des Chorals allen vorkommenden Nummern zur ausschliesslichen Grundlage dient.

In der grossen Mehrzahl der Cantaten, wiewohl nicht überall, ist der Choral am Schluss für 4 Stimmen

gesetzt. Doch finden wir ihn auch in chormässiger Art mit so reicher und kunstvoller Orchesterbegleitung versehen, wie Bach solche nur je in Anwendung gebracht hat und welche dem oft so prachtvollen Aufbau seiner Eingangschöre in nichts nachgiebt. So in der Cantate: „Lobet Gott in seinen Reichen", der Schlusschoral: „Wann soll es doch geschehen", so ferner der Schluss der Cantate: „Ein ungefärbt Gemüthe" mit dem reich instrumentirten Choral: „O Gott, du frommer Gott", so der Schlusschoral der Cantate: „Du wahrer Gott und Davids Sohn", mit dem wunderbar schön gesetzten, durch den Eingangschor der Matthäus-Passion so berühmt gewordenen alten Kirchenliede: „O Lamm Gottes unschuldig", in dessen reicher Behandlung sich die ganze Grösse und Meisterschaft Bach's in vollstem Glanze darstellt, so ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" auf den eigenthümlichen fast homophon gesetzten Chor: „Mein Jesu, mein Helfer, mein Port", der Choral: „Weil du vom Tod erstanden bist", welcher zu dem in figurirter Weise gesetzten Streichquartett und den 3 Trompeten und Pauken eingeführt wird und mit einem kurzen und glänzenden Figuralsatz endigt.

Auf der andern Seite lässt Bach häufig den recitativischen oder ariosen Gesang durch Choräle in der eigenthümlichsten Weise unterbrechen.

Hierher gehört, wenn von gleichartiger Behandlung in den Passionsmusiken abgesehen wird, beispielsweise aus dem Weihnachts-Oratorium das Recitativ: „Wer kann die Liebe recht erhöhn" mit dem von dem Sopran gesungenen Choral: „Er ist auf Erden kommen arm" (Melodie: „Gelobet seist du Jesu Christ"). Eben dahin gehört auch aus der Cantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid" das Recitativ des Tenor (d-dur $^4/_4$) mit dem Choral: „Wie schwerlich lässt sich Fleisch und Blut".

Diejenigen Cantaten, in denen der Choral nur in sehr zurücktretendem Maasse verwendet wird, sind selten. Ausnahmsweise finden wir freilich auch solche, z. B.: „Geist und Seele wird verwirret", ferner die Mehrzahl der nur für Sologesang gesetzten Cantaten, in denen er gar keine Stelle gefunden hat.

Im Uebrigen sind die Choralwerke Bach's, soweit sie als vierstimmig gesetzte Gesangstücke dastehen, von so eigenthümlicher Bedeutung und für die Erkenntniss des Bach'schen Geistes von so hervortretendem Charakter, dass dieselben umsomehr einer abgesonderten Betrachtung unterworfen werden müssen, als bei dieser Gelegenheit auch die in den Passions-Musiken und übrigen geistlichen und Kirchenwerken vorkommenden derartigen Tonstücke zusammengefasst werden können. *)

VI.

Die Recitative.

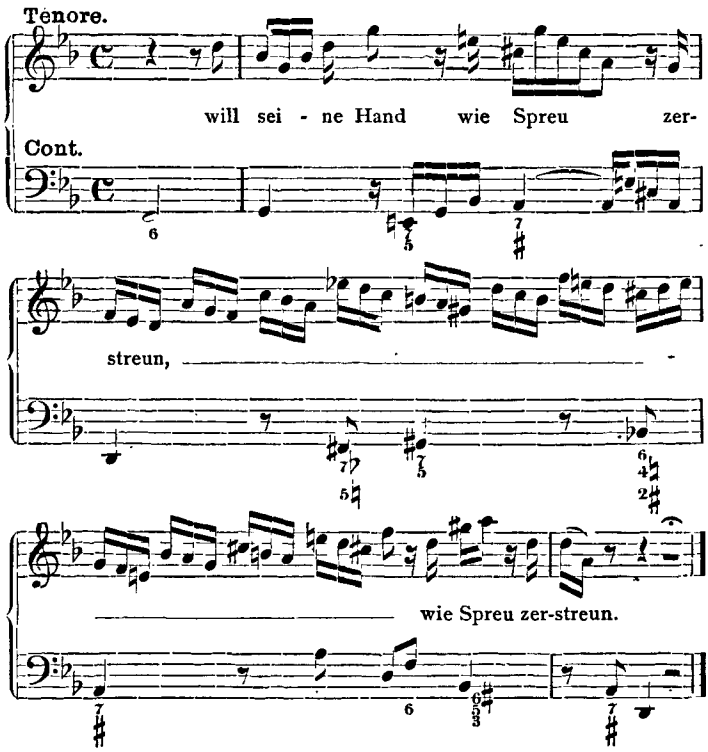
In den Recitativen finden wir jene eigenthümlichen Besonderheiten wieder, welche wir bei den Recitativen in den Passionsmusiken zu bewundern haben und über welche wir uns dort weitläufiger verbreiten werden. Ihre eigenthümliche Declamation ist von der überraschendsten Prägnanz.**) Sie wurden meist nur von dem Grundbass und der Orgel (oder dem Klavier) begleitet. Nicht selten ist jedoch das

---

*) Siehe Band II. Lit. E.

**) Reichardt, der, wie man weiter unten sehen wird, überhaupt kein Freund Bach's gewesen ist, tadelt (Berliner Musikalische Zeitung 1805. S. 202) dessen Declamation als unnatürlich, gezwungen, mit auffallendem Ausdruck einzelner Worte. Er findet, dass die Wahrheit und Natur der Declamation durch die überladenen Bässe zerstört werde und dass das unnatürliche, gesuchte und unsingbare seiner Melodien so in die Augen falle, dass es keines Commentars dazu bedürfe. Er führt zum Erweise seines Urtheils verschiedene Beispiele aus einzelnen Cantaten

Streichquartett dazu gesetzt. Oft gehen sie in ein sogenanntes Arioso über, oft auch fällt die recitativische Form in die figurirte Musik, wie beispielsweise das Recitativ der Cantate: „Meine Seele erhebt den Herrn", in welchem der Tenor bei den Worten: „Will seine Hand wie Spreu zerstreun" in echt Bach'scher Weise, nachdem eine gebrochne Figur das Wort Spreu gemalt, das „zerstreun" in langen, leicht hingeworfenen Triolen darstellt,



an; doch findet sich in diesen eben nur das volle Wesen Bach'scher Declamation und Anschauungsweise treu ausgeprägt, und es scheint daher, dass der sonst so ausgezeichnete Kritiker dem Verständniss und der Würdigung der Eigenthümlichkeiten Bach's zu wenig Rechnung zu tragen geneigt gewesen sei.

deren Bewegung, hin und her fliegend, dem im Winde bewegten Staube gleicht. In der Cantate: „Meine Seufzer, meine Thränen" finden wir ein Recitativ für Alt: „Mein liebster Gott," welches bei den Worten: „Allein ich muss doch noch vergebens flehen" in jene melismatisch-melodiösen Harmonienfolgen übergeht, welche bei Bach stets eine so unvergleichliche Wirkung hervorbringen. Wir finden ferner in der Cantate: „Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen" ein Tenor-Recitativ, dessen reich figurirter Gesang die recitativische Form völlig verlässt. Ebenso geht das Bass-Recitativ in der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt", welches mit den Worten: „Erwünschter Tag" beginnt, bei häufigem Wechsel der Tempi fortwährend in den gebundenen Gesang über und verlässt diesen wieder, so dass die Form des Recitativs kaum noch erkennbar bleibt.

VII.

Die Arien.

Was die Bach'schen Arien betrifft, über welche bereits oben Andeutungen erfolgt sind, so muss hier, wie bei der Besprechung der Passions-Musiken, auf den Standpunkt hingewiesen werden, von dem aus deren Beurtheilung erfolgen muss, den Standpunkt der religiösen Feier, deren Hauptbestimmung die Kirchenmusik Bach's war.

In den Cantaten nimmt die Arie eine sehr hervortretende Stelle ein. Sie überwiegt nicht selten sogar das Element des Chorals. Wir finden Cantaten, in denen mehrere Arien mit einander wechseln, mitunter schnell und ohne Dazwischentreten von Chören auf einander folgen, ja wir finden eine ganze Reihe von Cantaten, welche neben dem Recitativ und den Instrumental-Einleitungen nur Arien, keine Chöre und nur zum Theil am Schluss Choräle enthalten. Unsrer Zeit und unsrem Auffassungsvermögen, wie dies sich

nun gerade herausgebildet hat, sind diese Tonstücke theilweise ferner gerückt, als dies bei den anderen Bach'schen Compositionen der Fall ist. Viel trägt hiezu der abstract religiöse Text, manches die hie und da veraltet erscheinende dreitheilige Form, manches auch die breite Ausnutzung der Motive und die polyphone Behandlung der Gesangstimme zu den obligaten Instrumenten bei. Nicht alle Arien sind in der auch unserm heutigen Empfindungsvermögen zusagenden Gefühlstiefe und Ausdrucksfülle behandelt, welche wir in der Matthäus-Passion bewundern, oder wie dies bei der berühmten, melodisch reizenden Sopran-Arie: „Mein gläubiges Herz" aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebt", oder der selten schönen, die rührendste Frömmigkeit athmenden Alt-Arie aus der Cantate: „Bedenke, Herr, wie es uns geht" der Fall ist.

Um diese Musikstücke, so weit sie nicht eben der Zeit verfallen sind, vollständig erfassen zu können, bedarf es der Sammlung des Geistes und der hingebenden religiösen Stimmung.*) Es bedarf aber auch einer gewissen Vertrautheit mit dem Charakter der Bach'schen Melodien. Wenn Forkel von diesen sagt: „Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer

*) Reichardt war in seinem Kunstmagazin von 1782 der Meinung, dass die Arie überhaupt nicht in die Kirche passe, und dass auch das Recitativ nicht dorthin gehöre. Er sagt: „In der einzelnen Arie stört die schöne Stimme die Andacht ebensosehr als die schlechte, und vielleicht noch mehr, denn sie zieht unsre Aufmerksamkeit an sich und vergnügt uns da, wo wir gerührt und erbaut werden sollen, und zwar auf andre Weise gerührt, als die Schönheit der Stimme thut. Nur der reine, einfache, aus der bestgeordnetsten Harmonie entspringende Gesang ist der wahre, edle, der ächte Kirchengesang, und der kann am vollendetsten nur in den Chören stattfinden."

Es hat diese Ansicht eines für seine Zeit sehr bedeutenden Kritikers hier nicht übergangen werden dürfen, obschon ihr nicht zuzustimmen sein wird. Jeder Gesang, sei er Arie, Recitativ, Chor oder Ensemble, gehört in die Kirche, wenn er kirchlich und in der ge-

Eigenschaft ist es, dass sie nie veraltet. Sie bleibt ewig jung und schön, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist", so hat er hierin nur bis auf einen gewissen Punkt Recht. Wie sehr man diese kunstvollen und merkwürdigen Gebilde des grossen Meisters mit ehrerbietiger Bewunderung betrachten möge, ihre Wirkung ist nicht überall die, welche wir von solchen Schöpfungen zu erwarten berechtigt wären. Denn es liegt nicht entfernt in ihrem Charakter, durch ihr Wesen anziehend, unterhaltend, genussreich zu wirken. Das, was der Arie in der Oper ihren Reiz verleiht, ist hier von vorn herein ausgeschlossen. Nur die ernsten grossen Gedanken, welche Situation und Text als nothwendig ergeben, treten darin, oft mit ascetischer Strenge, in den Vordergrund. Es sind Fragen höchsten Gewichts, die mit der heiligen Schrift in der Hand Antwort erheischen und sie so empfingen. Hier fällt alles ab, was nur der sinnlichen Empfindung, dem Schönheitsbedürfniss entspricht, und als Wesentliches bleibt die Vertiefung in dem Haupt- und Grundgedanken, den der Meister für den Ausdruck seiner Empfindung nothwendig erachtete. Sehr richtig bemerkt Rochlitz in dieser Beziehung:*) „Bach nimmt in seinen Werken den ganzen Menschen in Anspruch. Er ist sehr selten schmeichelnd und giebt also der Sinnlichkeit wenig, der Phantasie giebt er zwar mehr, doch keinen reichen Genuss. Oft ergreift er das Gefühl, fasset es kräftig und leitet es unverrückt, wohin er es haben will, und hält es kräftig fest. Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand. Wer daher nicht nachdenken mag, für den sind seine

---

eigneten Stimmung gesetzt ist und in dieser vorgetragen wird. Wer sich durch die Schönheit des Gesangs einer Arie aus seiner Erbauung bringen lässt, hat wohl von vorn herein die richtige Stimmung nicht mit sich gebracht.

*) Allgemeine Leipziger Musik-Zeitung. 1803. S. 514 u. f.

Werke wenig und nie wird er ihr Wesentliches fassen und geniessen können."

Diese Aeusserung, welche in beschränktem Sinn aufgefasst werden muss, ist mit besonderer Schärfe für die Arien zutreffend. Die Begleitung derselben ist im Gegensatz zu der reichen Orchestermasse, welche den Chören gegeben ist, meist einfach. Oft besteht sie nur aus dem Grundbass, dem das Accompagnement hinzugedacht werden muss, oft neben diesem nur in einem in concertirendem Styl gesetzten Instrumente. In einzelnen Cantaten finden wir die Arien in einer Weise zu der obligaten Orgel gesetzt, welche lebhaft an jene Aeusserung Mizlers erinnert, „dass man mitunter bei der Begleitung Bach's ein Concert zu hören glaube".

Wo mehrere Arien vorkommen, pflegt, gleichsam zur Erhöhung des Reizes und zu Steigerung der Wirkung, die vollere Instrumentirung, je nach dem Charakter der Worte in einer ausserordentlich wechselnden Mannigfaltigkeit angewendet zu werden. Doch bindet sich Bach überhaupt an keine äussere Form und Regel und wiederholt sich bewusster Weise nicht. Er handelt auch hierin, wie in allen seinen Werken, in völligster Freiheit.

Im Allgemeinen darf man bei der Beurtheilung der Arien Bach's, sie mögen vorkommen wo sie wollen (und dies wird im Voraus für die Passions-Musiken, Messen, Oratorien und Cantaten gelten können), nicht übersehen, dass auf dem Accompagnement ein sehr wesentlicher Theil der Wirkung beruhte, und dass viele Arien völlig unverständlich bleiben würden, wenn man sie nur mit den von Bach dazu gesetzten Instrumenten darstellen wollte. Diese letzteren erscheinen im Wesentlichen nur als ein Theil der Ausführung derjenigen volleren harmonischen und contrapunktisch-melodischen Behandlung, welche Bach bei der Composition im Auge gehabt hat. Leider ist die Kunst

des Accompagnements, welche zu jener Zeit für jeden Musiker von Rang eine selbstverständliche Nothwendigkeit war, in Folge der gänzlichen Umgestaltung der äusseren und inneren Bedingungen, unter denen die Componisten unsrer Zeit zu wirken berufen sind, gänzlich verloren gegangen.*) Es darf somit auch die geringere Zugänglichkeit und Ausführbarkeit Bach'scher Arien nicht in Verwunderung setzen.**)

---

*) Bei dieser Veranlassung sei es erlaubt, aus einem Werke C. Ph. E. Bach's (Der wahren Art des Klavierspiels, Berlin 1753) nachzuweisen, welche Ansprüche damals an das Accompagnement gemacht worden sind. Man verlangte zu jener Zeit, „dass der Klavierist einen aufgegebenen Satz nach den strengsten Regeln der Harmonie und Melodie aus dem Stegereif durcharbeiten, aus allen Tönen mit gleicher Leichtigkeit spielen, einen Ton in den andern im Augenblick ohne Fehler übersetzen, alles ohne Unterschied vom Blatte wegspielen soll, es mag für sein Instrument gesetzt sein oder nicht! Der Accompagnist muss die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterschied, oft mit Verlängerung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen". Diesen Generalbass muss er manchmahl aus Partituren von vielen Linien, bei unbezieferten oder oft gar pausirenden Bässen, wenn nemlich eine von den anderen Stimmen zum Grunde der Harmonie dienet, und dadurch die Zusammenstimmung verstärken soll, ziehen — und wer weiss alle Forderungen mehr?" (cf. auch Cap. 29 des zweiten Theils. Berlin 1762.)

Man sieht hieraus, als welch ein ernstes Studium die Musik im vorigen Jahrhundert und insbesondere in der Bach'schen Schule betrachtet worden war und wie weit die Uebung derselben von den Anforderungen, die man heutigen Tags selbst an geübte Fachmusiker zu stellen pflegt, abweicht, wie weit diese hinter den damaligen Elementar- und Grundbedingungen zurückbleiben.

**) Robert Franz hat den verdienstvollen Versuch gemacht, für eine Reihe von Arien Bach's ein im Sinn und Charakter ihrer Composition ausgearbeitetes vollständiges Klavier-Accompagnement zu setzen. Gewiss ist es in hohem Grade anerkennenswerth, diese Musikstücke auf diese Weise unsrer Zeit näher anrücken, und den, ihrem Geiste theilweise fehlenden Körper ergänzt zu sehen. Freilich bieten diese Ergänzungen, indem sie, was für Orchester und die Füllstimmen der Orgel geschrieben und auf Akustik grosser Räume berechnet war, auf

VIII.
Die Chöre.

Am siegreichsten zeigt sich das grosse Genie des Meisters in den Chören. Man erstaunt bei Betrachtung ihrer Anlage und Durchführung über den Reichthum an Ideen und die Meisterschaft in deren Darstellung, über die kunstvolle Art, in der die Verbindung der Hauptmotive mit den Nebengedanken, so wie die Einflechtung und Durchführung der Choral-Melodien stattfindet, über die Mannigfaltigkeit in dem Wechsel und der Anwendung der letzteren, vor allem aber über die Einheit, die in diesen Tonstücken, ihrer Ueberfülle an Detail ungeachtet, herrscht. Dabei sieht kein Stück dem andern ähnlich. Bach malt im Grossen und im Kleinen, ohne bei aller Naivetät jemals kleinlich zu werden. Jedes Wort zeichnet musikalisch den Gedanken, jede Phrase, sowohl der Stimmen als der Instrumente, ist dem allgemeinen Charakter des Tonstücks unmittelbar angehörig. Wenn alles dies auch von den Sologesängen gilt, so ist es doch vorzugsweise bei den Chören von erhöhtem Interesse, deren so viel reichere Ausführung zu weiter greifenden Anforderungen an den Componisten führt. In der That ist in ihnen jede einzelne Stimme in vollendeter Unabhängigkeit behandelt, ohne je aus der Allgemeinheit oder besonderen Einheit herauszutreten.

---

die Zimmerwirkung reduciren und selbst die Gesangstimme nicht überall ohne Modification lassen, immer nur ein, auf subjectiver Auffassung beruhendes Arrangement, dass sich mehr oder minder von der durch den Meister beabsichtigten Wirkung entfernt. Dennoch liegt in solchen Versuchen ein nicht genug anzuerkennendes Streben, den Ueberlieferungen Bach's gerecht zu werden, sie in unsre Zeit überzuführen. An sich hat die Bach-Gesellschaft zu dieser auch von ihr erörterten Frage die einzig richtige Stellung eingenommen, indem sie in ihrer Ausgabe nur das gegeben hat, was Bach, vollständig oder nicht, niedergeschrieben hatte.

Zumal in den Eingangschören herrscht ein so fest ausgeprägter Charakter vor, dass er die ihm aufmerksam folgende Kirchengemeinde nothwendigerweise unmittelbar in die durch den Text des Gottesdienstes gebotene kirchliche Stimmung überführen musste. Man betrachte den herrlichen Eingangschor der Cantate: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden", oder den glänzend feurigen Chor: „Lobet Gott in seinen Reichen", oder das tiefschmerzliche: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen". Ueberall wird man dies bestätigt finden. Wer könnte bei Anhörung des Chors: „Lasst uns jauchzen" aus der Cantate: „Herr Gott dich loben wir" eine andre Stimmung als die des Jubels und der heiligsten Freude empfinden? Wer fühlte sich bei dem fünfstimmig gesetzten Eingangschor der Cantate: „Der Himmel lacht, die Erde jubilirt" nicht zu jenem frisch erregten Aufschwung mit fortgerissen, in welchem die Auferstehung des Herrn gefeiert wird?

Eine von Bach's Cantaten („Nun ist das Heil und die Kraft") besteht nur aus einem einzigen, prachtvollen Doppelchor, eine andere nur aus einer einzigen Fuge, „Nimm was Dein ist und gehe hin", auf Dom. Septuag. „Diese Fuge hatte," sagt Marpurg,*) „auch bei den meisten der Musik ganz unkundigen Zuhörern eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit und ein besonderes Gefallen erregt, welche gewiss nicht aus den contrapunktischen Künsten, sondern aus der vortrefflichen Declamation, die der Componist in dem Hauptsatze und in einem kleinen besonderen Spiele mit dem „gehe hin" angebracht hatte und deren natürliches Wesen und genau angemessene Richtigkeit jedem sogleich in die Ohren fiel, herrührte."

---

*) Kritische Briefe über die Tonkunst. Berlin 1760. S. 381.

Wenn man über die Fugen, welche in diesen Cantaten vorkommen, und die meist von dem seltensten Reichthum und in edler freier Charakteristik gesetzt sind, Ausführlicheres sagen wollte, würde man eben nur wiederholen können, was über diese Musikform des grossen Meisters an anderen Stellen dieses Buchs vielfach gesagt worden ist.

Bach's Chorgesänge mit Einschluss der Choräle sind eben vollendete Meisterwerke. Sie lassen ein- für allemal jeden Zeitgeschmack weit hinter sich zurück und werden in jeder Zeit als Muster höchster Vollkommenheit voranstehen.

Es wird wohl nicht erwartet werden, dass die ausserordentlich grosse Anzahl dieser Musikwerke in specieller Analyse verfolgt werden könne. Wenn ihnen zur Schilderung des allgemeinen Charakters derselben näher getreten werden soll, so bleibt nur übrig, an einzelnen die Vorzüge und Besonderheiten hervorzuheben, welche eben allen eigen sind. Auf diese Weise werden deren Eigenthümlichkeiten im Grossen und Ganzen am besten darstellbar sein.*)

IX.

Specielle Betrachtung einzelner Cantaten.

So wenden wir uns denn um ihrer besonderen Behandlung willen zunächst

I.

zu der Cantante

Christ lag in Todes Banden.

Diese war für das Osterfest bestimmt.

*) Kritische Analysen von einzelnen Cantaten Bach's finden sich in der Wiener „Deutschen Musik-Zeitung" von 1860. Jahrg. I. Nro. 42, Jahrg. III. 1862 Nro. 2 und 3 und in den Wiener Recensionen,

Die Textworte sind ohne irgend welche Veränderung dem Luther'schen Kirchenliede entnommen, welches wir zum näheren Verständniss hier folgen lassen.

1) Christ lag in Todesbanden,
Für unser Sünd gegeben,
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben,
Dess wir sollen fröhlich sein,
Gott loben und ihm dankbar sein,
Und singen Hallelujah!
2) Den Tod Niemand zwingen kunnt
Bei allen Menschenkindern,
Das macht alles unsre Sünd',
Kein Unschuld war zu finden.
Davon kam der Tod so bald
Und nahm über uns Gewalt,
Hielt uns in seinem Reich gefangen,
Hallelujah!
3) Jesus Christus, Gottes Sohn
An unser Statt ist kommen

Jahrg. II, Nro. 38 bis 43 (1865), ebenso in der Rhein. Musik-Zeitung von 1852, Nro. 44 und 46 und 1834 II, Nro. 11 (Ed. Krüger über 10 Cantaten Bach's). Auch ist hier, wegen der darin enthaltenen Analyse, Jul. Schäffer's Brochüre: Sebastian Bach's Cantate: „Sie werden aus Saba Alle kommen" in den Ausgaben von Robert Franz und dem Leipziger Bach-Verein kritisch beleuchtet (Leipzig 1877) zu erwähnen, sowie der im dritten Bande der Tonkunst (Berlin 1877) zu findende längere Aufsatz von Alb. Hahn über die Cantate: „Wer da gläubet und getauft wird". Es muss ferner auf die geistvollen Aufsätze verwiesen werden, welche die Bearbeitung Bach'scher Arien durch Robert Franz im II. Jahrgange 1861 der Wiener deutschen Musik-Zeitung Nro. 12 bis 14 und in der Leipziger Musikalischen Allgemeinen Zeitung, Jahrg. III. von 1865, Nro. 26 bis 30, aus der Feder von F. Hinrichs hervorgerufen hat.

Es hat auch wohl in dem Plane des Spitta'schen Werkes über Sebastian Bach gelegen, einen nicht geringen Theil der Cantaten speciell zu analysiren.

Mindestens sind die bis zum Beginn der Leipziger Periode entstandenen Werke dieser Art speciell behandelt worden.

Und hat die Sünde weg gethan,
Damit dem Tod genommen
All sein' Recht und sein' Gewalt,
Da bleibet nichts denn Todsgestalt,
Den Stach'l hat er verloren.

4) Es war ein wunderlicher Krieg,
Da Tod und Leben rungen.
Das Leben das behielt den Sieg,
Es hat den Tod verschlungen.
Die Schrift hat verkündiget das,
Wie ein Tod den andern frass,
Ein Spott aus dem Tod ist worden.
Hallelujah!

5) Hier ist das rechte Osterlamm,
Davon Gott hat geboten
Das ist hoch an dem Kreuzes Stamm
In heisser Lieb gebraten.
Das Blut zeichnet unser Thür,
Das hält der Glaub' dem Tode für,
Der Würger kann uns nicht mehr schaden.
Hallelujah!

6) So feiern wir das hohe Fest,
Mit Herzensfreud' und Wonne,
Das uns der Herre scheinen lässt,
Er ist selber die Sonne,
Der durch seiner Gnaden Glanz
Erleuchtet unsre Herzen ganz,
Der Sünden Nacht ist verschwunden.
Hallelujah!

7) Wir essen und leben wohl
Im rechten Osterfladen.
Der alte Sauerteig nicht soll
Sein bei dem Wort der Gnaden.
Christus will die Koste sein
Und speisen die Seel' allein,
Der Glaub will keins andern leben.
Hallelujah!

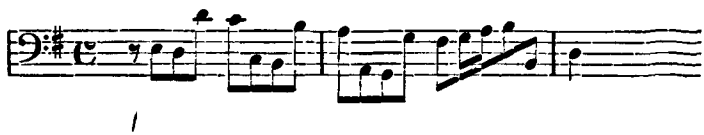
Die Composition dieses kräftigen Liedes enthält eine Folge der merkwürdigsten Variationen auf die Melodie desselben. Sie zeigt Sebastian Bach in der ganzen Fülle seiner grossartigen Eigenthümlichkeit.

In der trüben Tonart (e-moll) leitet ein kurzer Instrumentalsatz des Streichquartetts, dem eine zweite

Bratsche hinzugefügt ist, ernst und einfach zu der Grundstimmung über, die der Betrachtung des in Grabesbanden ruhenden Heilandes ziemt.

Der erste Vers führt demnächst die Melodie des Hauptliedes in polyphoner Bearbeitung unter dem Cantus firmus des durch das Cornetto verstärkten Sopran ein. Wir hören aus den, die 3 Unterstimmen des Chors begleitenden Posaunen das Dogma des christlichen Opfers in den ernsten Klängen des Chorals hervorklingen. Eine lebhaft figurirte Orchesterbegleitung, den gegebenen Motiven bis in die äussersten Consequenzen folgend, tritt dem Choralgesang gegenüber, der zu der Strophe: „dass wir sollen fröhlich sein“ in ein bewegteres Nebenmotiv übergeht, bis sich Stimmen und Instrumente in frischem Aufschwunge zu dem Hallelujah vereinigen, das den Sieg des Erlösers verkündet.

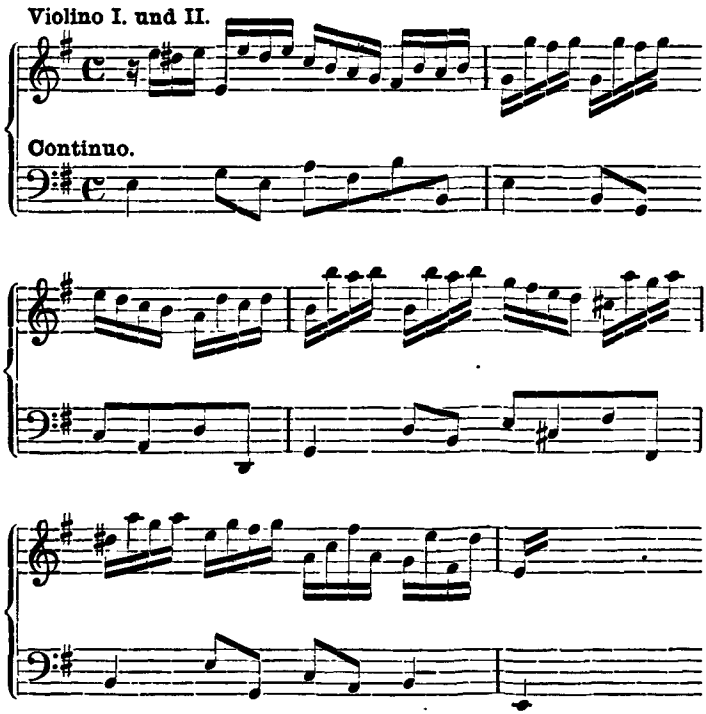
Der zweite Vers, „der Tod, den Niemand zwingen kunnt“, (für Sopran und Alt) ist eine der eigenthümlichsten Schöpfungen des grossen Meisters. Dem in strengster Durchführung festgehaltenen, figurirten Motive des Basses



gegenüber erhebt sich die Idee des Christenthums in der fortlaufenden Melodie des Chorals, umschlungen von den beiden Gesangstimmen, welche, durch das Cornetto und die Altposaune verstärkt, auftreten. In ihrem einander antwortenden und sich vereinigenden Gesange stellt sich uns dieselbe tröstend und ermuthigend entgegen.

In dem dritten Verse, „Jesus Christus, Gottes Sohn“, folgt die Singstimme (Solo für Tenor) der Choralmelodie, während die lebhaften Figuren der all'

unisono gesetzten Violinen über dem in festgezeichneter Bewegung verbleibenden Grundbass

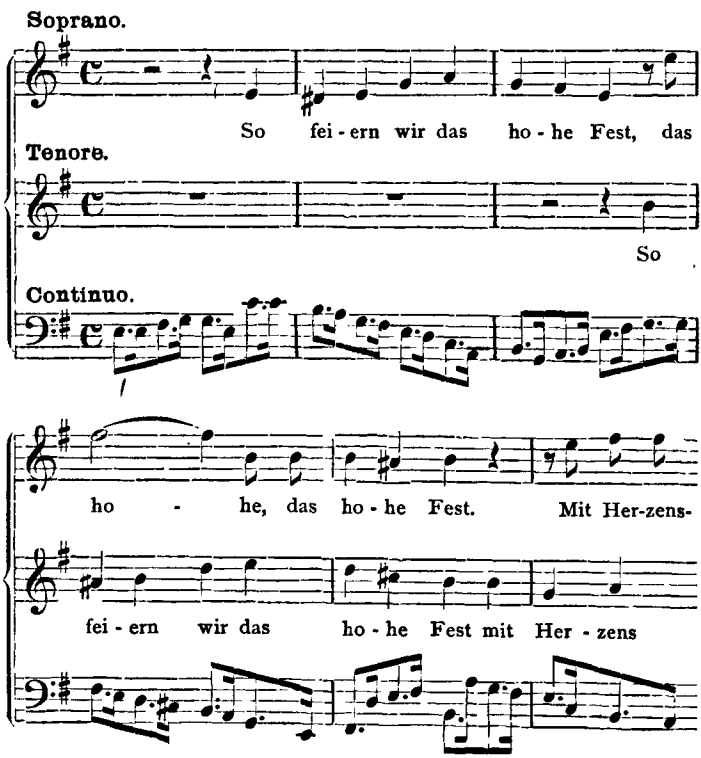


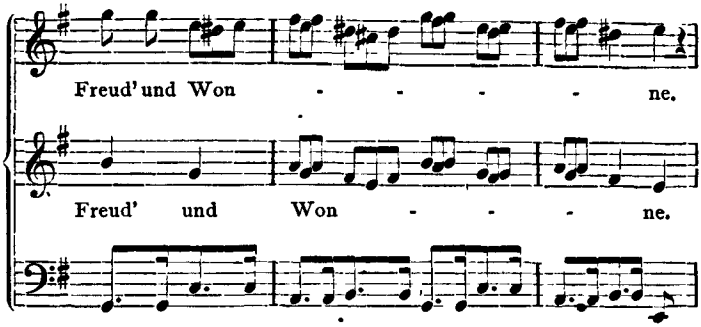
den Sieg des Christenthums darzustellen scheinen. Bei den Worten: „Da bleibet nichts denn Tods Gestalt“ tritt ein kurzes Adagio dieser Bewegung gegenüber. Die Erstarrung des Todes tritt an uns heran. Aber das wieder hereinbrechende siegreiche Leben reisst den Gesang aus dieser Erstarrung mit sich in den reichen Figurenglanz des Hallelujah fort.

Unmittelbar darauf, im vierten Verse, „Es war ein wunderlicher Krieg“, tritt ein fugirter, die Choralmotive aufnehmender Chor ein, dessen Stimmen sich in reichen Arabesken, wie ein Kranz von antiken Blumen und Blattgewinden, in einem fast unerschöpf-

lich scheinenden Reichthum von Gedanken um den Alt daher schlingen, welcher die Hauptmelodie in einfacher Cantilene durchführt. Nur der Grundbass begleitet diesen „wunderlichen Krieg", den die einzelnen Stimmen gegen einander führen.

Der fünfte Vers, „Hier ist das rechte Osterlamm", ist für den Bass gesetzt. Nach der in den vorhergehenden Versen fast erschöpfenden Behandlung des Choralthemas .setzt die künstlerische Erfindungsgabe in Erstaunen, vermöge deren Bach das Thema nochmals in völlig neuer, tiefernster Weise zu bearbeiten weiss. Er überbietet diese noch im sechsten Vers, „So feiern wir das hohe Fest", indem er in zweistimmig contrapunktischer Behandlung





(Sopran und Tenor) über einem in punktirten Rhythmen durchgeführten Bass wiederum eine neue Anwendung der Hauptmelodie in unerwartetem Wohlklange vorführt, bis endlich in dem siebenten Verse, „Wir essen und leben wohl", der Choral als Kernpunkt der Tondichtung in einfach vierstimmigem Satz, von dem Quartett, dem Horn und 3 Posaunen begleitet, den Inhalt der vorhergegangenen Sätze in grossen Zügen zusammenfassend, das Werk abschliesst, dessen Einheit, abgesehen von dem wunderbaren Reichthum in der Verarbeitung des Motivs auch in dem strengen Festhalten der ursprünglichen Tonart (e-moll) durch alle Sätze hindurch hervortritt.

Bei nur oberflächlicher Betrachtung könnte man versucht sein, die derartige Behandlung eines Stoffs als Künstelei, als eine Art von Spielerei, als eigensinniges Beharren auf einem einmal gefassten Gedanken, zu betrachten. Man wird aber von einer solchen Ansicht zurückkommen, wenn man erwägt, dass Bach gegen seine sonstige Gewohnheit, die, alten Kirchenliedern entnommenen Texte zu seinen Cantaten in völlig freier Benutzung zu verwenden, den Luther'schen Choral durchaus unabgeändert und unabgekürzt beibehalten hat. Es ist offenbar sein Wille gewesen, das Lied in dem ehrwürdigen Charakter seines Grundstoffs als Choral durchzuführen und die verschiedenen

Verse desselben eben nur im Einzelnen musikalisch neu zu gestalten. Die Ehrfurcht vor dem grossen Reformator, dem Dichter des Liedes, verbot ihm jede Abweichung von dem Texte, sowie die Anwendung musikalischer Hauptgedanken, welche eben nicht der dazu gehörigen Kirchenmelodie angehörten. Nicht Eigensinn, sondern strenger Ernst und Pietät, nicht Spielerei, sondern das höchste Maass der Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel, sowie die Idealität des lutherischen Glaubens haben ihm in dem vorbesprochenen Werke die Feder geführt.

Betrachte man im Gegensatz zu der vorstehenden die, einer früheren Epoche des Meisters (1714) entstammende, bereits oben erwähnte Cantate für den dritten Sonntag nach Trinitatis:

II.

„Ich hatte viel Bekümmerniss."

Diese zeichnet sich neben dem bereits erwähnten Umstande, dass sie die erste eigentliche Kirchen-Cantate ist, welche Bach geschaffen, und dass Mattheson schon im Jahre 1725 die darin enthaltene Declamation der Worte einer tadelnden Kritik unterzogen hatte, noch dadurch aus, dass in ihr der Choral nur einmal (als Cantus firmus in einem Chor des zweiten Theils) vorkommt. Dem ungeachtet und obschon Bach zu der Zeit, als er diese Cantate schrieb, noch nicht seine volle Reife und höchste Vollendung erreicht hatte, wird doch mit Recht behauptet werden dürfen, dass dieses Tonwerk als eine der besten und im kirchlichen und guten Sinne wirkungsvollsten Cantaten zu betrachten sei, welche der grosse Meister geschaffen hat. Sie gehört den grösseren Werken dieser Gattung an, welche in zwei Theilen (vor und nach der Predigt) aufgeführt zu werden bestimmt waren.

Da es schwer werden würde, in der Analyse derselben ohne die Worte verständlich zu werden, so möge wiederum zunächst der Text folgen:

I. Theil.

Chor.

Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen.
Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.

Aria.

Seufzer, Thränen, Kummer, Noth.
Aengstlich's Sehnen, Furcht und Tod
Nagen mein beklemmtes Herz,
Ich empfinde Jammer, Schmerz.

Recitativ.

Wie hast du dich, mein Gott
In meiner Noth,
In meiner Furcht und Zagen
Denn ganz von mir gewandt?
Ach! kennst du nicht dein Kind?
Ach! hörst du nicht die Klagen
Von denen, die dir sind
Mit Bund und Treu verwandt?
Du warest meine Lust,
Und bist mir grausam worden!
Ich suche dich an allen Orten,
Ich ruf, ich schrei dir nach, —
Allein, mein Weh und Ach,
Scheint jetzt, als sei es dir ganz unbewusst.

Aria.

Bäche von gesalznen Zähren,
Fluthen rauschen stets einher,
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen!
Hier versink' ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

Chor.

Was betrübst du dich meine Seele,
Und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott,
Denn ich werde ihm noch danken,
Dass er meines Angesichtes Hilfe
Und mein Gott ist.

II. Theil.

Gläubige Seele. Recitativ.

Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht,
Wo bleibest du?

Jesus.
O Seele, sieh, ich bin bei dir!
Gläubige Seele.
Bei mir? Hier ist ja lauter Nacht.
Jesus.
Ich bin dein treuer Freund,
Der auch im Dunkeln wacht,
Wo lauter Schalken seind.
Gläubige Seele.
Brich doch mit deinem Glanz
Und Licht des Trostes ein!
Jesus.
Die Stunde kommet schon,
Da deines Kampfes Kron'
Dir wird ein süsses Labsal sein.
Duo. Gläubige Seele.
Komm mein Jesu und erquicke
Und erfreu mit deinem Blicke!
Diese Seele, die soll sterben,
Und nicht leben,
Und in ihrer Unglückshöhle
Ganz verderben?
Ich muss stets in Kummer schweben.
Jesus.
Ja, ich komme und erquicke
Dich mit meinem Gnadenblicke,
Deine Seele, die soll leben
Und nicht sterben.
Hier aus dieser wunden Höhle
Sollst du erben
Heil! durch diesen Saft der Reben.
Gläubige Seele.
Ja, ach ja, ich bin verloren.
Jesus.
Nein, ach nein, du bist erkoren.
Gläubige Seele.
Nein, ach nein, du hassest mich.
Jesus.
Ja, ach ja, ich liebe dich.
Gläubige Seele.
Ach Jesu durchsüsse mir Seele und Herze.
Jesus.
Entweichet, ihr Sorgen, verschwinde du Schmerze

Chor.
Sei nun wieder zufrieden, meine Seele,
Denn der Herr thut dir Guts.
Choral.
Was helfen uns die schweren Sorgen,
Was hilft uns unser Weh und Ach.
Was hilft es, dass wir alle Morgen
Beseufzen unser Ungemach?
Wir machen unser Kreuz und Leid
Nur grösser durch die Traurigkeit.
Denk nicht in deiner Drangsals Hitze,
Dass du von Gott verlassen seist,
Und dass der Gott im Schoosse sitze,
Der sich mit stetem Glücke speist.
Die Folgezeit verändert viel,
Und setzet Jeglichem sein Ziel.
Arie.
Erfreue dich Seele,
Erfreue dich Herze,
Entweiche nun Kummer,
Verschwinde nun Schmerze.
Verwandle dich Weinen
In lauteren Wein,
Es wird nun mein Aechzen
Ein Jauchzen nur sein.
Es brennet und flammet
Die reineste Kerze
Der Liebe, des Trostes in Seele und Brust,
Weil Jesus mich tröstet mit himmlischer Lust.
Chor.
Das Lamm, das erwürget ist,
Ist würdig zu nehmen Kraft und Reichthum
Und Weisheit und Stärke und Ehre, und Preis und Lob,
Lob und Ehre und Preis und Gewalt
Sei unserm Gott zu Ewigkeit.
Amen Hallelujah!

Der vorstehende, zum nicht geringen Theile vielleicht von Bach selbst herrührende Text zeigt ein Durchdringen der Gedanken und Worte des Psalmisten mit dem in der Offenbarung St. Johannis ausgedrückten Symbole der Läuterung der über ihre Entfernung von Gott bekümmerten Seele in der Form des Dialogs. Als vermittelnde Macht stellt sich in dem Choral die

christliche Kirche dar. Der Text weist in seiner Gesammtheit auf das Evangelium des Tages hin, welches die Busse und Wiederaufnahme des verlorenen Sohnes behandelt.

Die Cantate wird durch eine Sinfonia (Adagio assai $^4/_4$ c-moll) eingeleitet. Der ernste Gang des durch das Fagott verstärkten Basses erhält durch den schmerzlich bewegten Wechselgesang der Oboe und der ersten Violine jene trübe, wie von thränenvoller Klage gesättigte Farbe, aus deren Tönen Trauer und Bekümmerniss sprechen.

Ernst und fest schliesst sich der Eingangschor an. Während der Bass seine ruhig fortschreitende Bewegung wieder aufnimmt, beginnen die Stimmen nach dreimaligem festem Ausrufe: „Herr!“ in melodisch natürlicher Declamation mit den Worten: „Ich hatte viel Bekümmerniss“ nach einander, sich mehr und mehr zu gemeinsamer Klage zusammenziehend, bis sie plötzlich mit dem in festem Adagio ausgedrückten „Aber“ abbrechen, und ein lebhaft glänzendes Tonmeer aufwogen lassen: „Deine Tröstungen erquicken meine Seele.“ Stimmen und Orchester erheben sich zu reichen Tongewinden, die sich wie über der Bekümmerniss des Herzens daher schlingen, sie in freudige Zuversicht verwandeln. Doch das beängstete Gemüth wird nicht lange von seiner inneren Bewegung abgezogen. Von neuem beginnt es wie zuckender Schmerz zu ringen. Die glänzenden Tonmassen verlieren sich, wie Zweifel steigt es in der Seele empor, der Trost scheint in Nebel zu zerrinnen.

So tritt die Arie: „Seufzer, Thränen, Kummer, Noth“ ein. Von der Oboe und dem Bass begleitet, fliesst sie in sanfter Klage dahin. Voll banger Besorgniss legt die gläubige Seele ihre bekümmerte Erregung in weich melodischen Tönen dar. Im Gegensatz zu Bach's sonstiger Breite ist die Arie kurz, übrigens von edelster Wirkung.

Die Trauer steigert sich zu schmerzlicher Erregung „Ist es denn ganz und gar aus, mit der Güte des Herrn? Hat die Verheissung ein Ende?“ So lässt das Tenor-Recitativ: „Wie hast du dich, mein Gott“, von dem Quartett in lang gezogenen Accorden begleitet, den Schmerz mächtig auf uns eindringen. Die folgende Arie, gleichfalls für Tenor: „Bäche von gesalznen Zähren“ bewegt melodisch unter dem Rauschen des Instrumentalsatzes die Stimmung der Angst und unruhiger Bekümmerniss fort. Kein Halt und kein Trost ist mehr. Wie auf hoher See ein schwankendes Boot, so ringt und treibt unsre Seele daher. „Die Fluthen rauschen auf, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe sich aufthut. Die Wasserwogen des Herrn gehen über uns fort.“ Da plötzlich bricht es wie Lichtglanz durch das Dunkel. Die stürmischen Wasser ebnen sich. „Was betrübst du dich meine Seele“ hört man die schönen Worte des Psalmisten in vierstimmigem Solosatz wie himmlischen Trost von Engelslippen hernieder klingen und in gläubiger Zuversicht von dem Chor wiederholen. In lebhafter Unruhe beginnt der Glaube, sich aus der thatlosen Bekümmerniss, aus dem unfruchtbaren Schmerz, aus der das Innerste verzehrenden Klage zum Bewusstsein des göttlichen Heils zu erheben. Zwar zuckt es noch krampfhaft im Tiefsten der Brust. Aber glänzender wie zuvor leuchtet das Licht von oben: „Harre auf Gott, denn ich werde ihm danken.“ Und fester und höher erhebt sich der Glaube. In kräftigem Motive beginnen die vier Solostimmen den fugirten Satz: „Dass er meines Angesichtes Hülfe und mein Gott ist.“ Und über den Solostimmen ergreifen die Instrumente in glänzender Steigerung das Thema der Fuge und führen sie weiter fort, bis der Chor sie in kurzer Erhebung zum Schluss führt.

Der Herr verlässt die Seinen nicht, klingt es aus diesen Tönen zu uns herüber. Er ist uns nahe! „Wie

der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so dürstet unsre Seele nach Gott. Sie ist betrübt, aber der Herr hat des Tages verheissen seine Güte". Mit dem Gedanken an diese schönen Worte des Psalmensängers, mit der Hoffnung und dem Glauben schliesst der erste Theil.

Anders entwickelt sich der Charakter des Tonbildes in der zweiten Abtheilung. Die Predigt, welche beide Theile getrennt hat, musste den Sinn auf die Besonderheit des christlichen Glaubens zurückführen. Daher ist die Sehnsucht der gläubigen Seele hier nicht mehr auf das allgemeine des göttlichen Trostes gerichtet. Ihr Blick ruht auf Christo, dem Hort und Heiland der Welt. Nach ihm ruft, nach ihm strebt sie hin. „Ach Jesu, meine Ruh, mein Licht, wo bleibest du?" hören wir es in klagendem Recitative ertönen. Und siehe, Jesus der Hort und Helfer tritt zu ihr, tröstend, verheissend, ihr in den Wolken des Himmels die Krone der Zukunft zeigend.

Sogleich wendet sich die Seele ihm entgegen, noch zagend, doch vertrauensvoll, voll von ängstlichem Beben, doch in Zuversicht. In dem folgenden Satz (es-dur $^4/_4$): „Komm mein Jesu und erquicke" bewegen sich beide Stimmen flehend und beruhigend, zagend und tröstend in rhythmisch melodischem Flusse eines nur von dem Grundbass begleiteten und durch diesen zum dreistimmigen Satz vermehrten Wechselgesangs, aus dem der erheiterte Glaube in der lebhafteren Bewegung des $^3/_8$: „Ach Jesu durchsüsse mir Seele und Herze" zu freierem Aufschwunge emporstrebt, um mit dem gnadenreichen Troste der Zukunft zu schliessen.

So in der Ruhe der Verheissung und des Glaubens führt uns der Meister zu dem Chor: „Sei nun wieder zufrieden, meine Seele", einer jener tiefsinnigen Schöpfungen, wie wir deren bei ihm in der späteren Periode seiner Meisterschaft so oft begegnen. Die Soli des Sopran und Bass, von dem Grundbass begleitet, be-

ginnen in canonischem Gesange. Der Alt antwortet in entgegengesetzter Bewegung. Zwischen den Stimmen des Gesangs erhebt der Tenor mit unbeschreiblicher Wirkung die zweite Strophe des Chorals: „Wer nur den lieben Gott lässt walten", stets umrankt und umwoben von dem immer neu sich bildenden und immer neu hervorquellenden Reichthum des Hauptmotivs. Vor dem Beginn der dritten Strophe: „Denk nicht in deines Drangsals Hitze" theilt sich das Motiv der übrigen Stimmen dem Orchester mit, während der Bass mit den Worten: „denn der Herr thut dir Gutes" ein zweites Hauptmotiv beginnt, dem Tenor und Alt folgen. Der Choral erklingt nun im Sopran. Oboe, erste Violine und Posaune begleiten ihn in triumphirenden hellen Klängen, indess die beiden Hauptmotive des Chors sich neben und gegen einander verschmelzen. In ruhiger Grösse schwebt über ihnen das alte schöne Kirchenlied fort, der himmlische Trost über dem sterblich ringenden Glauben, die siegende Zuversicht des vollendeten Christenthums über dem menschlich bewegten Drängen und Streben.

Die grosse Wirkung der göttlichen Verheissung ist vollendet. Eine Arie für Tenor: „Erfreue dich Seele", giebt diesem Gefühle Ausdruck, welches durch den Schlusschor besiegelt wird, der in der vollen Pracht und Grösse des heiligen Sieges daherschreitet. „Das Lamm das erwürgt ist" erschallt es in glanzvoller Steigerung unter dem schmetternden Klange der Trompeten und Pauken. Und „Lob, Ehre, Preis und Gewalt" singt uns der Tonmeister in den Worten der Offenbarung und in schwungvoller glänzend reicher Erhebung. Die vier Solostimmen beginnen den fugirten Schlusssatz allein mit dem Grundbass. Ihnen folgt der Chor in erhöhter Steigerung, während das Orchester in wachsender Erregung sich anschliesst, bis die Trompeten schliesslich das Thema ihrerseits aufnehmen und mit feurigem Schwunge erschallen

lassen. Alles stürmt und schwillt mächtig empor. Hallelujah und Amen ertönen in reichem Schmuck glänzender Figuren, dazwischen dröhnt stets von Neuem das „Lob und Ehre und Preis und Gewalt“ in stetem Wechsel sich erhebend bis zum Schluss. Wir meinen die Engel zu sehen vor dem Stuhl des Richters, sie einstimmen zu hören in den Chor der Aeltesten, die da angethan mit weissen Kleidern und Palmen in den Händen vor Gottes Angesicht beten. Aus grosser Trübsal sind sie gekommen und haben die Bekümmerniss ihrer Herzen rein gewaschen und ihre Kleider helle gemacht in dem Blute des Lammes.

So führt uns der Meister aus der Tiefe des eignen Herzens zu dem grossen Quell des Trostes und der Erhebung, aus Trübsal und Zweifel in die siegreiche Zuversicht, aus der Allgemeinheit des Ringens und Strebens zu Christo dem Erlöser. Aber aus dem einzelnen Gemüth heraus bildet er zugleich ein grosses All umfassendes Erkennen der Gewalt und Stärke des Herrn, und zeigt uns seine ganze Herrlichkeit, indem er auf Augenblicke den Vorhang erhebt, der unserem sterblichen Auge das heilige Geheimniss der Offenbarung verhüllt hatte.

In der That würde dies schöne Tonwerk trotz Mattheson's beissender Kritik der besten Zeit Bach's würdig sein und dem Vorzüglichsten angereiht werden können, was er während derselben geschrieben hat.

Um dieser früheren Arbeit des grossen Componisten gegenüber ein ferneres Beispiel der ausserordentlichen Mannigfaltigkeit zu geben, in welcher derselbe seine Cantaten behandelt hat, glauben wir

III.

die Cantate:

„Wachet auf, ruft uns die Stimme“

einer näheren Betrachtung unterziehen zu sollen, zumal diese zugleich ohne Zweifel zu seinen vollendetsten Arbeiten gehört.

Dieselbe ist für den 27. Sonntag nach Trinitatis geschrieben. Das Evangelium erzählt die Geschichte der klugen und thörigten Jungfrauen.

Der Text lautet:

Chor.

Wachet auf ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf du Stadt Jerusalem.
Mitternacht heisst diese Stunde,
Sie rufen uns mit hellem Munde
Wo seid ihr klugen Jungfrauen?
Wohlauf, der Bräut'gam kommt!
Steht auf, die Lampen nehmt!
Hallelujah! Macht euch bereit
Zu der Hochzeit!
Ihr müsset ihm entgegen gehn.

Recitativ.

Er kommt, er kommt, der Bräutigam kommt,
Ihr Töchter Zions kommt heraus!
Sein Ausgang eilet aus der Höhe
In euer Mutter Haus.
Der Bräutigam kommt, der einem jungen Rehe
Und jungen Hirschen gleich auf denen Hügeln springt,
Und euch das Mahl der Hochzeit bringt.
Wohlauf ermuntert euch, den Bräutigam zu empfangen,
Dort, sehet, kommt er hergegangen.

Duo. Die gläubige Seele.

Wenn kommst du mein Heil,
Ich warte mit brennendem Oele,
Eröffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Komm Jesu.

Jesus.

Ich komme, dein Theil,
Ich öffne den Saal
Zum himmlischen Mahl,
Ich komme, o liebliche Seele.

Choral.

Zion hört die Wächter singen
Das Herz thut ihr vor Freude springen,

Sie wachet und steht eilend auf
Ihr Freund kommt vom Himmel prächtig
Von Gnaden stark, von Wahrheit mächtig,
Ihr Licht wird hell, ihr Stern geht auf.
Nun komm du werthe Kron,
Herr Jesu, Gottes Sohn
Wir folgen All'
Zum Freudensaal,
Wir halten mit das Abendmahl.

Recitativ.

So geh herein zu mir, du mir erwählte Braut.

Jesus.

Ich habe mich mit dir in Ewigkeit vertraut,
Dich will ich auf mein Herz, auf meine Brust
Gleichwie ein Siegel setzen,
Und dein betrübtes Aug ergötzen.
Vergiss, o Seele, nun die Angst, den Schmerz,
Den du erdulden müssen.
Auf meiner Linken sollst du ruhn,
Und meine Rechte soll dich küssen.

Duo. Gläubige Seele.

Mein Freund ist mein,
Die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Jesus.

Und ich bin sein, die Liebe soll nichts scheiden,
Ich will mit dir in Himmels Rosen weiden,
Da Freude die Fülle, da Wonne wird sein.

Choral.

Gloria sei dir gesungen
Mit Menschen und mit Engelszungen,
Mit Harfen und mit Cympeln schon.
Von zwölf Perlen sind die Pforten
An deiner Stadt, wir sind Consorten
Der Engel hoch an deinem Thron.
Kein Aug hat je gespürt,
Kein Ohr hat je gehört
Solche Freude,
Dess sind wir froh, Jo, Jo,
Ewig in dulci jubilo.

Wie in der vorhergehenden Cantate die Worte des Textes aus den Psalmen, der Offenbarung und dem Kirchenliede zu einem symbolischen Ganzen zusammengefügt waren, so finden wir sie hier aus dem Kirchenchoral und den Bildern des Hohenliedes zusammengewoben, auf dem Grunde des Evangeliums und der Worte Pauli an die Thessalonicher: „So lasset uns nun nicht schlafen, wie die anderen; sondern lasset uns wachen und nüchtern sein."

Wir treten ein in die Stadt Jerusalem, da der Bräutigam erwartet wird in später Mitternacht. Glänzend und erhaben beginnen zwei Gruppen des Orchesters (3 Oboen gegen 2 Violinen und die Viola) gegeneinander den feierlichen Ruf der Wächter vorzubereiten, den der Sopran uns bald in der ernsten Melodie des Kirchenliedes vernehmen lässt, während die anderen Stimmen in wundervollem Ausdruck selbständig erklingen. Hoch auf tönt der Choral über ihnen fort. Die beiden Orchestergruppen bewegen sich bald in figurirten Motiven, bald in feierlich ernstem Schwunge. Wir hören das Nahen des göttlichen Bräutigams und sehen das Haus festlich geschmückt zu seinem Empfange, die Braut harrend des Verheissenen, die Stätte bereit, da er wohnen soll.

Gross wie der Gedanke ist die Darstellung desselben, majestätisch die Form, in der er uns erscheint.

Ein einfaches Recitativ (Tenor) kündigt das Kommen des Bräutigams an. Mit einer Solo-Violine (Violino piccolo) beginnt das folgende Duo (6/8 c-moll). Zuerst in einfach gehaltener Melodie, dann in leicht bewegten, zart gewebte Figuren, nur von dem Grundbass begleitet, schmiegt sie sich anmuthig daher. In Klängen sehnsüchtigen Harrens fragt die Seele in dahinschwellendem Wechselgesang: „Wann kommst du, mein Heil?" Mit festerem Rhythmus antwortet der göttliche Bräutigam, bis beide Stimmen bei den Worten: „Ich warte" „ich komme" sich zu einander finden und

von dem Beginn des zweiten Satzes ab: „Ich öffne den Saal“ in steter Wechselwirkung, wie in einander verschlungen, fortschreiten, bis sie zu der ursprünglichen, sehnsuchtsvoll wiederklingenden Frage, von den leichten Gewinden der Violine umwoben, zurückkehren. Ein weich melodischer Duft weht um dies Tonstück, dessen lange Dehnung durch die eigenthümliche Verwebung der Stimmen mit der erregenden Wirkung des Solo-Instruments wenig bemerkbar wird.

Es folgt nunmehr eines jener merkwürdigen Stücke, durch welche Bach oft so überraschend wirkt. In sanfter Melodie, nur von dem Bass begleitet, treten die Violinen unisono ein. Sie führen uns, gleichsam den Festreigen darstellend, in den Saal, da das himmlische Mahl bereitet ist. Die Sterne flammen auf und süsse Lieder der Liebe ertönen, aber nicht der irdischen Liebe. Ernst und gross hebt sich aus den sanften Klängen, vom Tenor im Chor gesungen, die zweite Strophe des Hauptliedes. Die Braut bereitet sich, den himmlischen Bräutigam zu empfangen. Ihr Herz drängt sich ihm, von mächtiger und süsser Sehnsucht voll, entgegen. Die ganze Schaar folgt ihr zu dem Feste, das da ihrer wartet. Und weiter tönen die Klänge des Hochzeitmahls, bis der Choral verstummt und der Bräutigam in dem Recitative: „So geh herein“ in den Bildern des Hohenliedes die angetraute Braut zu sich einführt.

Wiederum begegnen wir einem Duo zwischen Sopran und Bass, in welchem beide ihre Stimmen vereinigen, indess die Solo-Oboe in reich figurirten Gängen den Charakter des vorigen Stückes aufnehmend die Feier des Festes fortspinnt. In Tönen sanfter Zärtlichkeit, nicht mehr in Sehnsucht des ersten Duos, vernehmen wir nun den Gesang. Es ist die Liebe in ihrer Reinheit und Vollendung, die in lang gedehnter Fülle ihre Freude bekundet. Der Bund ist vollendet. Der Herr hat die gläubige Seele in seinen Arm genommen. Sie wohnt nun in seinem himmlichen Saale,

Hiermit ist der Inhalt des Tongedichts erschöpft. Dasselbe schliesst mit der letzten Strophe des Hauptliedes in einfach vierstimmigem Satze mit den begleitenden Instrumenten.

Die Einheit des Gedankens und Charakters ist hier in seltner Vollendung durchgeführt. Ueber dem Werke schwebt ein Ton der Weihe und Empfindung, wie wir ihm in so ausgeprägter Reinheit selten begegnen. Dass diese Cantate, ungeachtet der dreifachen Einführung des Chorals und dessen meisterhafter Verarbeitung und Verschmelzung in den umgebenden Rahmen des evangelischen Grundtextes von strengen Beurtheilern nicht für eigentlich kirchlich erachtet werden wird, lässt sich kaum in Zweifel stellen. Die symbolische Bedeutung des Gleichnisses von den klugen Jungfrauen in Gemeinschaft und Verbindung mit dem sinnlich erscheinenden Reize des Hohenliedes hat den Meister veranlasst, seinerseits jenem ernst-heiteren Ton dichterischer Empfindung zu folgen, den die Worte des Textes anklingen lassen. Solcher überstrengen Beurtheilung darf wohl die Ueberzeugung entgegengestellt werden, dass die seltene Vollendung, Grösse und Reinheit, die das besprochene Kunstwerk charakterisirt, es seinen Platz gerade und vor allem in der evangelischen Kirche suchen lässt, wo und wann diese dem Kunstgesang ihre Pforten eröffnet. Nicht die Ascetik allein ist es, die dort berechtigt ist. Das fromme Gefühl darf sich auch in ernst-heiteren Betrachtungen ergiessen und die Stimmung eines ausgeglichenen, sich mit Gott und seinem Heiland eins wissenden Herzens ist eben nicht die der Trauer, sondern der Freude und frommer Heiterkeit.

Als diametralen Gegensatz zu dem vorbehandelten Werke stellt sich uns

IV.

die durch und durch im tiefsten Ernst behandelte Cantate für den 21. Sonntag nach Trinitatis:

„Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"

dar.

Das Evangelium des Tages behandelt das Wunder an dem Hauptmann von Capernaum, der in seiner Noth, da sein Sohn zum sterben krank war, zu Jesu nach Galiläa ging und seine Hilfe anflehte.

Der Text des verhältnissmässig kurzen Tonstückes lautet:

Chor.

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir,
Herr Gott, erhör mein Rufen,
Dein gnädig Ohr neig her zu mir,
Und meiner Bitt sie öffne,
Denn so du willt das sehen an,
Was Sünd und Unrecht ist gethan,
Wer kann Herr, vor dir bleiben?

Recitativ.

In Jesu Gnade wird allein
Der Trost für uns und die Vergebung sein,
Weil doch des Satans Trug und List
Der Menschen ganzes Leben
Vor Gott ein Sündengräuel ist.
Was könnte nun die Geistesfreudigkeit
Bei unserm Beten geben,
Wo Jesu Geist und Wort
Nicht neue Wunder thun?

Aria.

Ich höre mitten in dem Leiden
Ein Trostwort so mein Jesu spricht,
Drum, o geängstigtes Gemüthe,
Vertraue deines Gottes Güte,
Sein Wort besteht und fehlet nicht,
Sein Trost wird niemals von dir scheiden.

Recitativ.

Ach, dass mein Glaube noch so schwach,
Und dass ich mein Vertrauen
Auf seichtem Grunde muss erbauen.
Wie ofte müssen neue Zeichen
Mein Herz erweichen!
Wie? Kennst du deinen Helfer nicht,
Der nur ein einzig Trostwort spricht, —

Und gleich erscheint,
Ehe deine Schwachheit es vermeint,
Die Rettungsstunde.
Vertraue nur der Allmachtshand,
Und seiner Wahrheit Munde.

Terzett.

Wenn meine Trübsal als mit Ketten
Ein Unglück an dem andern hält,
So wird mich doch mein Heil erretten,
Dass Alles plötzlich von mir fällt.
Wie bald erscheint des Trostes Morgen,
Auf diese Nacht der Noth und Sorgen.

Choral.

Ob bei uns ist der Sünde viel,
Bei Gott ist vielmehr Gnade.
Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,
Wie gross auch sei der Schade.
Er ist allein der gute Hirt,
Der Israel erlösen wird
Aus seinen Sünden allen.

Der Text giebt zunächst die erste Strophe in freier Benutzung, die letzte in treuer Wiedergabe der Worte des Kirchenliedes. Beide bilden als die Grundanschauung des Evangelientextes den Rahmen zu den Worten Christi: „Wenn ihr nicht Zeichen und Wunder sehet, so glaubet ihr nicht," welche in den für die Solostimmen berechneten Textes-Gesängen paraphrasirt werden.

In sorgfältiger Beachtung des Evangeliums ermahnt das Tonwerk aus der Tiefe der Noth zu dem Glauben an Gott und zu dem Vertrauen auf seine Güte. In der trüben phrygischen Tonart beginnt der Eingangschor ohne Instrumental-Einleitung mit der in den drei Unterstimmen im tiefsten Ernste eines fugirten Satzes behandelten Melodie des Hauptliedes. Die zweite Violine, die Bratsche, der Bass und 3 Posaunen gehen mit den Stimmen. Ueber diesem kunstvoll gefügten harmonisch-ernsten Gewebe erhebt sich, von

2 Oboen, der ersten Violine und der Alt-Posaune begleitet, der Cantus firmus im Sopran. Schmerz und Angst wühlen tief in der Brust, aus der sich das gläubig flehende Gebet in starken Klängen emporringt. Mit wunderbarer Meisterschaft wird dieser Gesang bis zum Schluss der Strophe durchgeführt. Bei den Worten: „Wer kann, Herr, vor dir bleiben?“ verhallen die Stimmen langsam, wie in demüthig zagendem Grauen.

Das folgende Recitativ (Alt) versichert uns der Gnade Jesu. Es führt zu einer Arie für Tenor über (a-moll $^4/_4$ von 2 Oboen und dem Grundbass begleitet) in deren scharf gezeichneter, hie und da von den lang gehaltenen Tönen der begleitenden Instrumente wie durch Lichtblicke in trüber Nacht unterbrochener Begleitung die Leiden und der Kampf der nach Gott ringenden Seele erkennbar werden. Abgesehen von dem eigenthümlich sinnigen und ernsten Ausdruck ist diese Arie ungeachtet der fast ohne Unterlass sich wiederholenden Figur des Hauptmotivs eines der interessantesten und anregendsten Tonstücke, welche wir dem grossen Meister verdanken.

Das folgende Recitativ des Sopran mahnt zum Vertrauen auf Gott und warnt, dass wir nicht stets neue Wunder und Zeichen zur Stärkung unsers Glaubens verlangen sollen.

Ein eigenthümlich ernstes Motiv in dem fest ausgeprägten Charakter gläubiger Zuversicht, von dem Grundbass getragen, der allein die Stimmen begleitet, leitet das folgende Terzett ein. Dasselbe ist in strengem Contrapunkt gesetzt. Ungeachtet der ernsten Form bleibt die Tiefe des Ausdrucks und der Declamation: „Wenn meine Trübsal als mit Ketten ein Unglück an dem andern hält“ von der vollendetsten Wirkung.

Durch die klagenden Verschlingungen des ersten Motivs der Singstimme tritt mit dem Eintritt der Worte: „So wird auch dich mein Heil erretten“ plötzlich die feste Eingangsmelodie des Grundbasses wieder

hervor. Bei den Worten: „Wie bald erscheint des Trostes Morgen“ führt sie zu einem neuen, schwungvoll in die Höhe strebenden Motive, in welches sich unmittelbar bei der Wendung des Textes: „Auf diese Nacht der Noth und Sorgen“ wieder das klagend trübe Thema der Eingangsworte verflicht, bis die erste Melodie siegend hindurchbricht und in reichem Harmonienwechsel zum Schlusse überführt.

Wie oft man auch Gelegenheit gehabt haben mag, die wunderbare Charakteristik Bach's und seine sichere Meisterschaft für dieselbe zu bewundern, so wird man doch bei dem hier vorliegenden Tonstück immer von neuem auf dieselbe zurückkommen. Durch die verschiedene Gestaltung der einzelnen Motive prägt er den inneren Gehalt der Worte und Gedanken mit überzeugender Treue aus. Er weiss sie zugleich durch das allen gemeinsame Band seines künstlerisch beherrschenden Geistes zur vollsten Wirkung zusammenzufassen.

In einfacher Grösse, von den begleitenden Instrumenten getragen, schliesst die letzte Strophe des Hauptliedes dieses selten schöne und von einer wunderbaren Einheit beherrschte Tonwerk. Ihm wird der Mangel an Kirchlichkeit nicht zum Vorwurf gemacht werden, obschon seine besonderen Vorzüge nach dieser Richtung hin eben nur dieselben sind, aus denen jene Werke entstanden, deren kirchlicher Zweck eine anders gefärbte Charakteristik bedingt hatte.

V.

Es sei gestattet, ferner eine derjenigen Cantaten, in welchen der Chor nur am Schluss in dem vierstimmigen Choral vorkommt, betrachten zu dürfen und dazu die für Tenor geschriebene Cantate zu wählen:

„Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“,

deren Text, für den 22. Sonntag nach Trinitatis berechnet, folgendermaassen lautet:

Aria.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht,
Ich geh vor Gottes Angesichte
Mit Furcht und Zittern zum Gerichte.
Er ist gerecht, ich ungerecht,
Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.

Recitativ.

Ich habe wider Gott gehandelt,
Und bin demselben Pfad,
Den er mir vorgeschrieben hat,
Nicht nachgewandelt.
Wohin! Soll ich der Morgenröthe Flügel
Zu meiner Flucht erkiesen,
Die mich zum letzten Meere wiesen:
So wird mich doch die Hand des Allerhöchsten finden,
Und mir die Sündenruthe binden.
Ach ja! wenn gleich die Höll' ein Bette
Für mich und meine Sünden hätte,
So wäre doch der Grimm des Höchsten da.
Die Erde schützt mich nicht, sie droht
Mich Scheusal zu verschlingen;
Und will ich mich zum Himmel schwingen,
Da wohnet Gott, der mir das Urtheil spricht.

Aria.

Erbarme dich,
Lass die Thränen dich erweichen,
Lass sie dir zu Herzen reichen,
Lass, um Jesu Christi willen,
Deinen Zorn des Eifers stillen;
Erbarme dich!

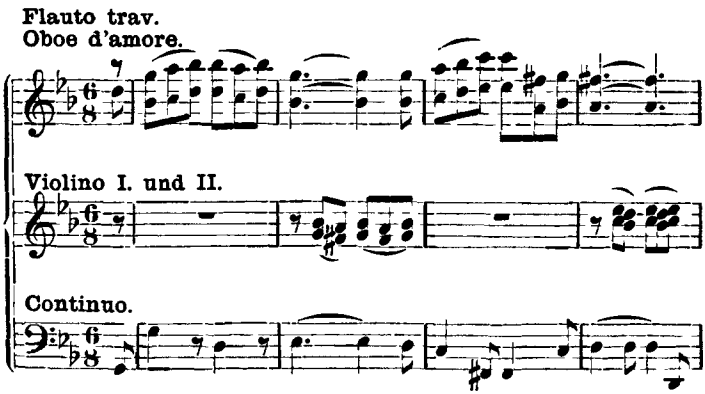
Recitativ.

Erbarme dich! Jedoch nun tröst' ich mich,
Ich will nicht vor Gerichte stehen,
Und lieber vor den Gnadenthron
Zu meinem frommen Vater gehen,
Ich halt ihm seinen Sohn,
Sein Leiden, sein Erlösen vor,
Wie er für meine Schuld
Bezahlet und genug gethan,
Und bitt ihn um Geduld:
Hinführo will ich's nicht mehr thun.
So nimmt mich Gott zu Gnaden wieder an.

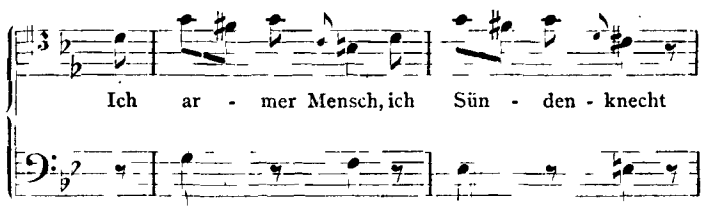
Choral.
Bin ich gleich von Dir gewichen,
Stell ich mich doch wieder ein.
Hat uns doch dein Sohn verglichen,
Durch sein' Angst und Todespein.
Ich verläugne nicht die Schuld,
Aber deine Gnad und Huld,
Ist viel grösser als die Sünde,
Die ich stets in mir befinde.

Man sieht, dass diese Textesworte nur einen einzigen Gedanken ausdrücken, den des Bedürfnisses um das Erbarmen Gottes. Wie dem Knechte des Evangeliums (Matth. Cap. 18 V. 23 ff.) nur die Geduld, Nachsicht und Güte dessen, dem er schuldig ist, helfen kann, wenn er die Schuld erkennt und der Gnade werth ist, so steht der Sünder zitternd in der Zerknirschung des Herzens und in banger Furcht vor dem Strafgerichte des Herrn, dem nicht zu entgehen ist. Nur der Trost bleibt ihm, dass Gottes Gnade ihm um Christi willen nicht versagt werden wird.

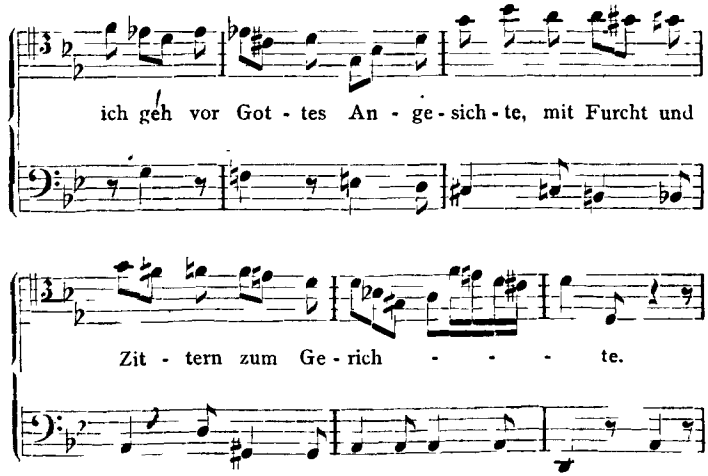
Die erste Arie (g-moll $^6/_8$) beginnt in klagenden, schmerzlich bewegten Tongängen, die wie aus dem Tiefsten der zerrissenen Seele, in melodischem Flusse daherquellen. Dem sanft aufsteigenden Gesange der Flöte und Oboe antworten in weicher Gegenbewegung die beiden Violinen, meist in Terzen mit einander gehend.



Die Bratsche fehlt. So tritt, nachdem die Hauptmotive der Arie vorübergezogen sind, die Gesangsstimme mit ängstlich bewegter neuer Melodie ein.



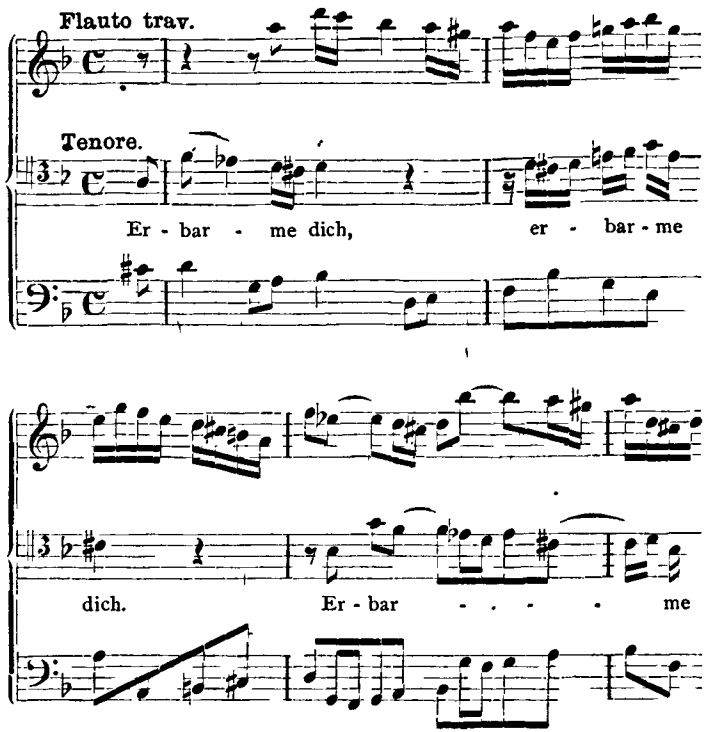
In hoher Lage durchbricht sie das klagende Tongewebe der Instrumente mit scharfen Einsätzen, ihre eigne Bahn verfolgend. In unaufhörlichem Wechsel der Tonformen sehen wir den Schmerz des gequälten, geängstigten Herzens sich vor uns erneuen. Mit dem Eintritt des zweiten Theils der Arie schweigen die Instrumente und nur der Grundbass begleitet die Singstimme, welche auf den Worten: „Ich geh' vor Gottes Angesichte, mit Furcht und Zittern zum Gerichte“ in chromatisch herabsteigender Melodie eine neue schmerzliche Wendung herbeiführt.



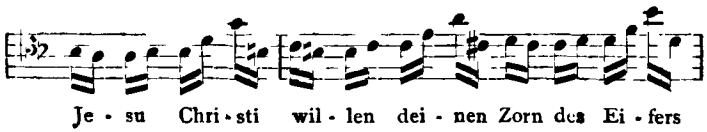
Aus ihr erhebt sich das Orchester, die früheren Motive aufnehmend, in langem Zwischensatze zu wunderbar schöner melodischer Steigerung. Mit den Worten: „Er ist gerecht, ich ungerecht“ wiederholt sich diese nach reicher Verarbeitung der Motive zu der hineingeflochtenen Gesangstimme, um zu der chromatischen Melodie zurückzuführen, welche mit den Worten: „Ich armer Mensch, ich Sündenknecht“ in tiefster Zerrissenheit der Seele abschliesst. Nur der Instrumental-Eingang der Arie wird wiederholt, welche zu den vollendetsten, edelsten Tonbildern des grossen Meisters gerechnet werden muss, die von ihm bekannt sind.

Das ihr folgende Recitativ, von dem Grundbass begleitet, ist von der ausdrucksvollsten Declamation und von einer selten schönen Steigerung. Die Unruhe des gequälten Gewissens, die Furcht vor dem gerechten Zorne dessen, der den sündigen Menschen überall zu finden weiss, spricht sich deutlich und erkennbar in der von der Tiefe zur Höhe schwankenden und wieder herabsinkenden Cantilene aus, wenngleich diese den gewöhnlichen Recitativstyl nicht verlässt.

Eine zweite Arie (d-moll $^4/_4$) schliesst sich diesem Satze an. Die Flöte beginnt über dem Grundbass das Motiv, das in flehender, wie von schmerzlichen Thränen unterbrochener Weise zu dem Gesange überführt, um den das sanfte Instrument sich concertirend daher schlingt. Es ist nicht mehr das trostlose Ringen, die Verzweiflung an dem ewigen Heile, die sich hier kundgiebt.



Der Erlöser steht mit seinem gnadenreichen, erbarmungsvollen Blick vor uns. Nicht Zuversicht, aber Hoffnung ist es, die durch die flehenden Töne in den festeren Tonformen hindurchblickt. Die Arie ist verhältnissmässig kurz, die dreitheilige Form nicht hervortretend. Eine mäkelnde Kritik könnte hinsichtlich der Declamation des letzten Eintritts der Worte: „Lass um Jesu Christi willen"



Ausstellungen erheben, indem die letzten Silben der Worte: „Christi — deinen — Eifers“ durch die in die Höhe steigenden Noten auf eine zu bestimmte Weise gegen die Hauptsilben hervorgehoben werden. In der That wirft die Berliner Musikalische Zeitung in dem Jahrgang 1806 S. 201 Bach eine mangelhafte Declamation vor und sucht dies an verschiedenen Beispielen, insbesondere aus seinen Cantaten, nachzuweisen. Wir haben uns von der Richtigkeit dieser Ansichten nicht überzeugen können und finden auch die Declamation der obigen Stelle, wenngleich sie ungewöhnlich ist, in der dem Grundcharakter der Arie angehörigen und anpassenden Melodie begründet.

Das geängstete Gewissen hat seine Zuflucht gefunden. Es wendet sich an die Gnade Gottes um Jesu des Erlösers willen. Mit jenem feinen Gefühl, das alle Tonschöpfungen Bach's charakterisirt, verschwindet die Unruhe, das klagende, innerlich zerstörte Wesen, das die drei ersten Tonsätze der Cantate erfüllt hatte. Das Recitativ, in welchem der Gedanke der Gnade hervortritt, ist in festerem Sinne declamirt als das frühere. Die Beruhigung, die Zuversicht auf Gottes Erbarmen spricht sich in den lang gehaltenen ruhigen Accorden aus, mit denen das Streichquartett die Declamation der Gesangsstimme wie ein Sonnenblick umgiebt, der aus der trüben Nacht düsterer Wolken hervorbricht.

Der Choral: „Bin ich gleich von dir gewichen“ schliesst das schöne Tonwerk. Wir werden demselben Liede in der Matthäus-Passion nach der Arie: „Erbarme dich mein Gott, um meiner Zähren willen“ in einer, durch die Besonderheit der Lage bedingten ähnlichen Situation noch einmal begegnen. Indem auf dasjenige hingewiesen wird, was über die vierstimmigen Choralwerke des grossen Meisters in specieller Betrachtung entwickelt werden wird, sei es hier nur gestattet, auf die Verschiedenheit dieser beiden

Choralbearbeitungen aufmerksam zu machen. In der vorliegenden Cantate ist der Choral von einfacher Würde erfüllt, während in der Passion in ihm noch die Reue dessen nachzittert, der den Herrn an seinem Leidenstage verläugnet hatte.

In der That mag es kaum einfachere Mittel geben, als diejenigen sind, vermöge deren Bach in diesem Werke seine kirchliche Wirkung hervorzubringen gesucht hat. Der Sologesang einer einzigen Stimme, wenige Instrumente und ein Choral führen dieselbe herbei. Und doch sind sie überall richtig berechnet in ihrer Wirkung, vollendet, wo der Sänger sie in dem edlen, von tiefem Gefühl durchdrungenen Geiste des Tonstücks der Kirchengemeinde vorzuführen vermag.

VI.

Es ist erwünscht, in einigen kurzen Zügen noch auf die Advents-Cantate:

„Schwingt freudig euch empor“

(auf Dom. 1. Advent Christi) zurückzukommen. Dieselbe liefert vor allem einen deutlichen Beleg, wie Bach in den Grundlagen solcher Arbeiten stets eine Form bewahrte, welche dem religiösen Charakter nahe genug stand, um ohne zu grosse Schwierigkeiten in einer Kirchen-Cantate Verwendung zu finden. Es ist bereits bemerkt worden, dass in dieser Weise die Gratulations-Cantaten: Durchlauchtigster Leopold und Angenehmes Wiederau parodirt und aus den sonst für fürstliche Personen geschriebenen Gelegenheits-Musiken zahlreiche Arien und Chöre in das Weihnachts-Oratorium übernommen worden sind.

Das vorliegende Tonstück hat, bevor es in die geistliche Cantatenform gebracht worden ist, als Gelegenheits-Cantate zweimal Verwendung gefunden, einmal nehmlich zur ersten Geburtstagsfeier der Fürstin Charlotte Friederike Wilhelmine von Anhalt-

Cöthen, im Jahre 1726, dann ferner zum Geburtstage eines Professors der Leipziger Universität, dessen Name uns nicht aufbewahrt worden ist. Das Vorwort zur Bach-Ausgabe Jhg. 7 sagt zu dem dort befindlichen Abdruck, es sei nicht zu erkennen, für wen und zu welchem besonderen Zwecke diese Cantate componirt worden sei. Man erführe darüber nicht mehr und nicht weniger, als dass die dargebrachten Glückwünsche einem Lehrer gegolten hätten. Wer dieser gewesen, das bliebe vorläufig eine offene Frage, doch sei die Annahme wahrscheinlich, dass dies der Rector J. M. Gesner gewesen sei.

Dem gegenüber kann als feststehend angenommen werden, dass die Cantate in ihrer ersten Gestalt für die Fürstin von Anhalt-Cöthen geschrieben worden ist. Der Text zu derselben ist in Th. I. der 2. Auflage der Picander'schen Gedichte S. 14 abgedruckt, und wir lassen ihn in den Anhängen (Band IV. unter Nro. 10a.) folgen. Die Musik zu demselben ist nicht erhalten. Sie ist ohne Zweifel mit dem Vielen verloren gegangen, was uns aus der Cöthener Periode des Meisters fehlt.

Als Geburtstags-Festgesang ist sie indess in der Königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden. Und dass hier ein Geburtstag gefeiert wurde, ergiebt ferner der Text in der Arie Nro. 5 ganz unzweifelhaft. Die Annahme, dass sie für Gesner bestimmt gewesen sei, beruht auf einer in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindlichen schriftlichen Notiz des verstorbenen verdienstvollen Dehn. Dieselbe entbehrt aber bestimmter Anhaltspunkte. Ebenso wenig kann die in Rede stehende Festmusik für einen sonstigen Lehrer der Thomas-Schule oder einer anderen Schulanstalt gefertigt worden sein. Um einem solchen zu seinem Geburtstage eine so hervortretende Ovation zu bereiten, dazu waren die Verhältnisse der Lehrer jener Zeit nicht angethan. Derlei Aufmerksamkeiten be-

sonderer Art wurden mit seltnen Ausnahmen nur höher gestellten, vornehmen Personen erwiesen. Bei der Andeutung des Recitativs Nro. 4 von dem Silberschmucke des Alters könnte, insofern man im Kreise der Thomas-Schule bleiben wollte, nur von dem ersten Rector derselben, unter dem Bach dort zu wirken berufen war, die Rede sein; denn J. M. Ernesti war zu jener Zeit ein alter Mann. Inzwischen würde der Text der Cantate in diesem Falle gewiss bestimmt anzudeuten nicht unterlassen, dass es sich um den Vorsteher der Thomas-Schule handeln solle. Gesner dagegen war zur Zeit seines Rectorats in Leipzig noch kein Fünfziger. Von dem Silberschmucke der Haare konnte daher wohl bei ihm kaum die Rede sein. Auch würde auf ihn weniger wie auf Ernesti die Andeutung im Schluss-Chor des Textes von „uns'rem Helicon" gepasst haben, ein Ausdruck, der nur als poetische Umschreibung des Wortes Universität gedeutet werden kann, eine Voraussetzung, die durch den inneren Zusammenhang des ganzen Verses:

Und da man deinen Preis,
Den unser Helicon am besten weiss,
Auch ausser dessen Grenzen sieht

verstärkt wird. Denn was sollte die letztere Strophe bei einem Lehrer oder Rector der Thomas-Schule für einen Sinn haben?

Es kann die in Rede stehende Huldigung daher nur einem Professor der Universität Leipzig gegolten haben, wie denn beispielsweise auch die Geburtstags-Cantate für den Professor A. Müller in gleicher Art entstanden ist. Das Eigenthümliche der vorliegenden Cantate ist, dass bei der Umarbeitung in ihr für das Recitativ kein Raum geblieben ist. Dieses fehlt ganz obschon es in den Gratulations-Cantaten früher vorhanden gewesen war.

Der Text dieser zweitheiligen, doch nicht zu langen Cantate in ihrer kirchlichen Bearbeitung lautet:

I. Theil.

Nro. 1. Chor.

Schwingt freudig euch empor zu den erhabnen Sternen,
Ihr Zungen, die ihr jetzt in Zion fröhlich seid.
Doch haltet ein! Der Schall darf sich nicht weit entfernen,
Es naht sich selbst zu euch der Herr der Herrlichkeit.

Nro. 2. Choral.

Nun komm, der Heiden Heiland,
Der Jungfrau Kind erkannt.
Dass sich verwundert alle Welt,
Gott solch Geburt ihm bestellt.

Nro. 3. Arie.

Die Liebe zieht mit sanften Schritten
Sein treu geliebtes Allgemach.
Wie es eine Braut entzücket,
Wenn sie den Bräutigam erblicket,
So folgt ein Herz auch Jesu nach.

Nro. 4. Choral.

Zwingt die Saiten in Cythara,
Und lasst die süsse Musica
Ganz freudenreich erschallen,
Dass ich möge mit Jesulein
Wunderschönem Bräutgam mein,
In steter Liebe wallen.
Singet,
Springet,
Jubiliret,
Triumphiret,
Danket dem Herrn!
Gross ist der König der Ehren!

II. Theil.

Nro. 5. Arie.

Willkommen, werther Schatz,
Die Lieb' und Glaube machet Platz,
Für Dich in meinem Herzen rein,
Zieh bei mir ein!

Nro. 6. Choral.

Der du bist dem Vater gleich,
Führ' hinaus den Sieg in's Fleisch,
Dass dein ewig Gott's Gewalt
In uns das krank' Fleisch erhalt.

Nro. 7. Arie.

Auch mit gedämpften, schwachen Stimmen
Wird Gottes Majestät verehrt.
Denn schallet nur der Geist dabei,
So ist ihm solches ein Geschrei,
Das er im Himmel selber hört.

Nro. 8. Choral.

Lob sei Gott, dem Vater g'than,
Lob sei Gott, seinem eignen Sohn.
Lob sei Gott dem heil'gen Geist
Immer und in Ewigkeit.

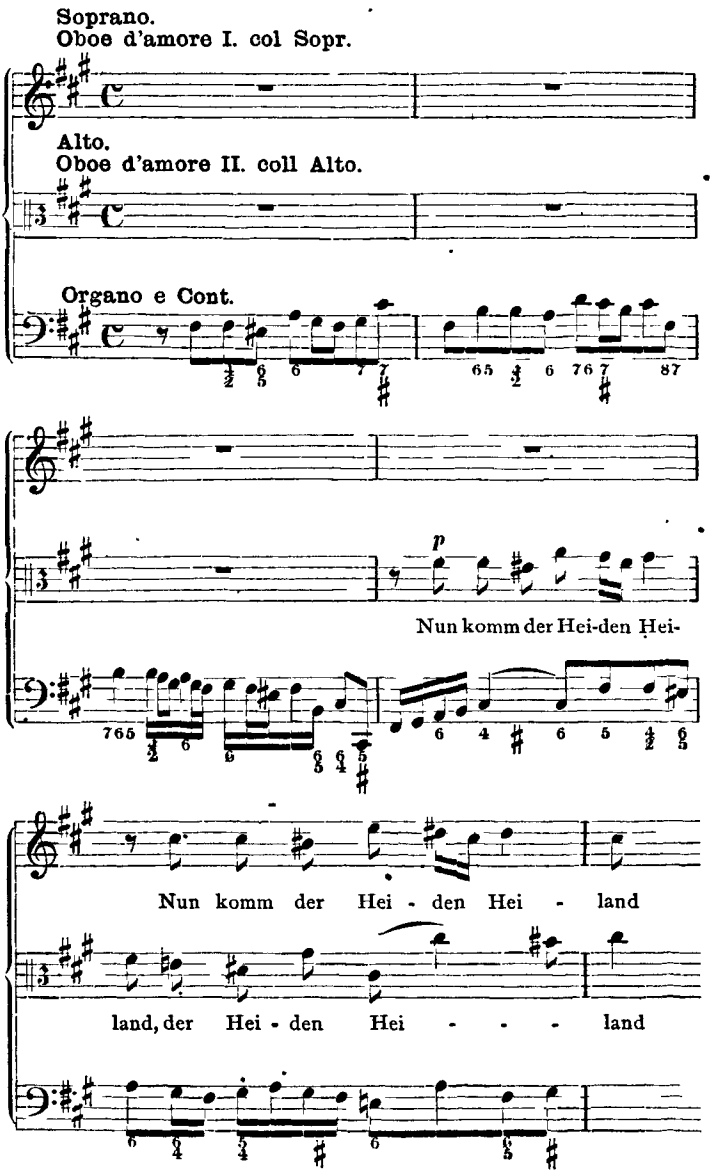
Man erkennt unschwer, dass die in dem vorstehenden Texte ursprünglich vorherrschenden Elemente weltlichen Inhalts nachträglich dem religiösen Zweck gemäss abgeändert, mit solchen von kirchlicher Farbe gemischt, die Choräle neu eingeschoben sind, während die Verbindung der einzelnen Nummern durch Recitative ganz aufgegeben worden ist.

Der Text an sich ist als Cantatentext weniger specifisch biblisch, als dies bei Bach sonst der Fall zu sein pflegt. Er spricht ganz allgemein den Ausdruck der Freude über das Kommen des Heilands aus, dessen Erscheinen durch das Fest der Weihnachtstage von der christlichen Kirche gefeiert wird.

Der erste Theil beginnt mit einem kunstvoll gearbeiteten Chor (Nro. 1. D-dur $^3/_4$. Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Organo e Continuo), dessen Stimmen nach einer Instrumental-Einleitung von 12 Takten canonisch eintreten, um in wechselnden Motiven und Formen, von dem lebhaft bewegten Orchester unterstützt, daherzubrausen.

Ihm schliesst sich ein Choral (Nro. 2. Fis-moll $^4/_4$) an, in welchem Sopran und Alt die schöne Melodie

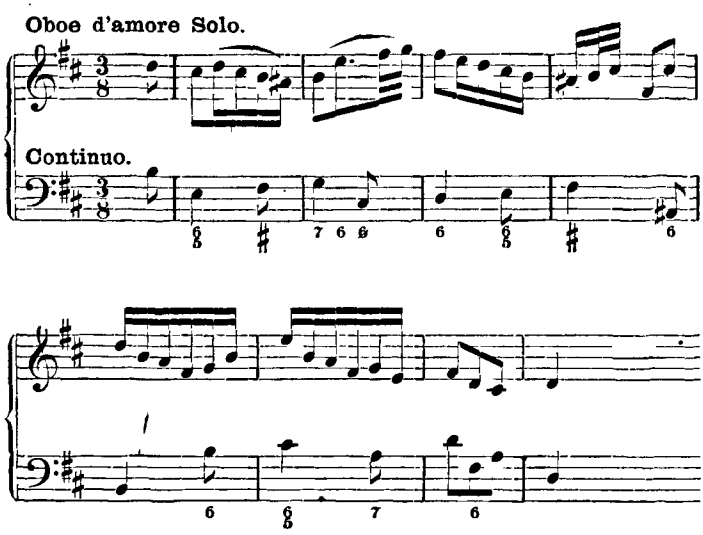
des alten Kirchenliedes: „Nun komm, der Heiden Heiland“ in wunderbar sinniger Bearbeitung,



durch die beiden Oboi d'amore verstärkt, über einem reich bewegten Accompagnement, dessen Grundzüge der bezifferte Bass andeutet, als Duo erklingen lassen.

Wir haben hier ein wahrhaftes Meisterwerk contrapunktischer Behandlung vor uns. Es liegt ein eigenthümlich sinniger Ausdruck in dem Wechsel und in den Verschlingungen, in denen die beiden Frauenstimmen den Choral zwischen der melodischen Figuration des Musikstücks hindurch hervortreten lassen.

Die hierauf folgende Arie für Tenor (Nro. 3. H-moll $^3/_8$), von der Oboe d'amore begleitet, hat einen melodisch weichen Charakter



und ist in dem concertirenden Solo-Instrument mit hervortretender Schönheit behandelt. Wir haben es hier mit einer derjenigen Arien Bach's zu thun, die am wenigsten dem Einflusse der Zeit, in der sie entstanden, unterworfen geblieben sind. Die zarte Innigkeit, der Hauch süsser Empfindung, der das ganze

Musikstück durchdringt, scheinen darauf hinzudeuten, dass der Meister, der dasselbe ursprünglich zur Ehre der Gemahlin seines hohen Freundes niederschrieb, daran mit besondrer Vorliebe gearbeitet habe.

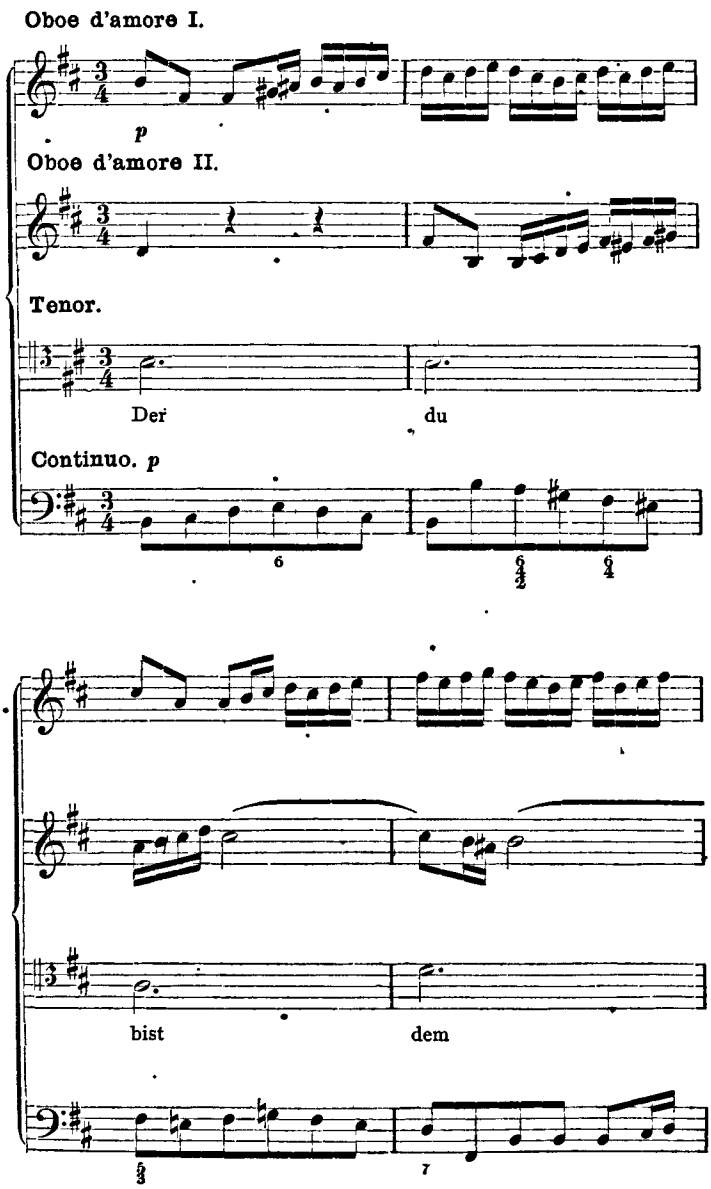
Der erste Theil schliesst mit einem vierstimmig gesetzten, von den Instrumenten des Eingangschors begleiteten Chorale (Nro. 4. D-dur $^4/_4$) zu der Melodie: „Wie herrlich ist die neue Welt". Derselbe ist in echt Bach'scher Weise, mit ausdrucksvoller Stimmführung, besonders im Tenor, gesetzt.

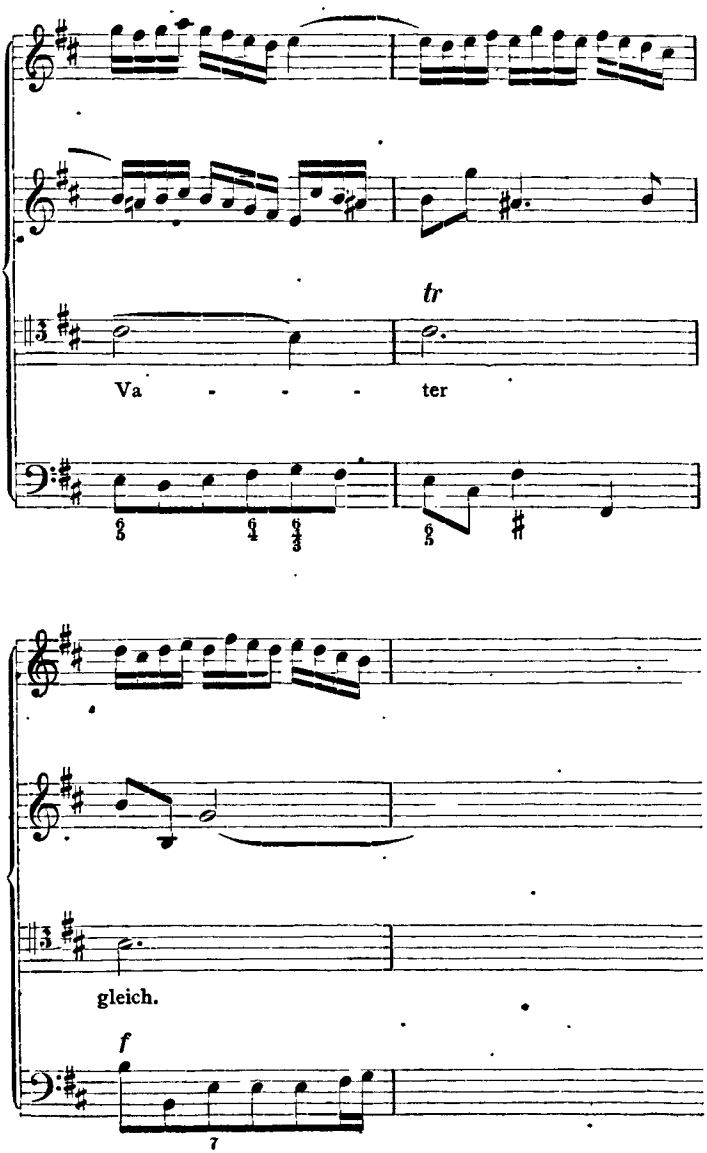
Die Musik dieses ersten Abschnitts stimmt zu ernster Freude und christlich froher Erhebung. Sie ist eine echte Perle in dem reichen Juwelenkranze der Cantaten-Musik Bach's. Aus ihr ergiebt sich recht überzeugend, wie sehr dieser grosse Meister es vermocht hat, seine erhabene Kunst dem Gebrauche des Gottesdienstes und dem speciellen Bedürfniss des Tages dienstbar zu machen. Weihevoller und sinniger kann keine Festpredigt eingeleitet und vorbereitet werden, als durch den ersten Abschnitt dieser Cantate.

Der zweite Theil (nach Beendigung der Predigt) beginnt mit einer Arie (Nro. 5. D-dur $^4/_4$) für Bass mit Quartett-Begleitung, welche wenig Interesse erweckt.

Desto mehr ist dies bei dem Choral (Nro. 6. H-moll $^3/_4$ Allegro molto) der Fall, dessen Cantus firmus, in den Tenor gelegt, von 2 Oboen d'amore in den anmuthigsten Wendungen über einem sehr bewegten Basse begleitet wird.

Allegro molto.




tr
Va - - - ter
gleich.
f

Es ist dies eine jener wunderbaren Schöpfungen, in denen sich der ausserordentliche Reichthum der Erfindungsgabe ebenso sehr, wie der tiefe sinnige Ernst christlicher Ueberzeugungen darstellt.

Auch die diesem schönen Stücke sich anschliessende Sopran-Arie (Nro. 7. G-dur $^{12}/_{8}$), mit der durch die Sordine gedämpften Solo-Violine ist ein Stück von höchstem Reiz, in welchem demüthige Frömmigkeit und Gottesverehrung ihren Ausdruck finden.

Den Schluss bildet die Choralstrophe: „Lob sei Gott dem Vater g'than" aus dem in Nro. 6 begonnenen Kirchenliede, welche mit allen Instrumenten des Orchesters in prächtig vierstimmigem Satze über einem eigenthümlich geformten Basse die festliche Kirchenfeier beendet.

Bot der erste Theil des Tonwerks den Eindruck der Freude über das Kommen des Welt-Heilands, so spricht sich in dem zweiten Abschnitt das Gefühl des Dankes gegen Gott aus, der die heiligen Verheissungen erfüllt hat, die er Abraham gegeben, und dessen Lob nunmehr von frommen Lippen verkündet wird.

Auch hier findet man nichts Unsicheres und Schwankendes. Wer, nachdem ihm diese Töne erklungen, das Gotteshaus verlässt, darf sich sagen, dass er dem Herrn mit hellem Klange ein hohes Lied angestimmt habe, das stark und frei sich seine Wege zum Throne Gottes zu bahnen würdig ist. Wie nahe verwandt und doch wie so bis in den tiefsten Grund verschieden stellt sich dies Tonwerk den ersten Abschnitten des Weihnachts-Oratorii gegenüber, dem wir in einem besonderen Abschnitt des zweiten Bandes eine ausführlichere Besprechung vorbehalten haben.

III.

Nachweis der vorhandenen Kirchen-Cantaten.

Nachdem auf diese Weise der Versuch gemacht worden ist, den Charakter der Kirchen-Cantaten S.

Bach's sowohl in ihrer Allgemeinheit, als in einzelnen besonderen Stücken anschaulich zu machen, möge hier eine Nachweisung derselben, soweit sie noch, sei es ganz, oder theilweise, oder in blossen Spuren, vorhanden sind, folgen.

Es wird hierbei im Allgemeinen die Reihenfolge beobachtet werden, welche Mosewius in seinem vortrefflichen Werke über die Kirchen-Cantaten Bach's (S. 21 ff.) zum Grunde gelegt hat, wobei natürlich die nöthigen Berichtigungen vorgenommen und an den geeigneten Stellen diejenigen Cantaten eingefügt werden, welche später bekannt geworden sind.

I. Cantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres.

1. Für den 1. Adventssonntag.

Lasset uns ablegen die Werke. Von Mosewius „Johann Sebastian Bach in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen" p. 20 angeführt.

Nun komm, der Heiden Heiland. A-moll. *W**) *16, 61.*

Nun komm, der Heiden Heiland. H-moll. *W 16, 62.*

Schwingt freudig euch empor. Ursprünglich weltliche Cantate. *W 7, 36.*

2. Für den 2. Adventssonntag.

Wachet, betet, seid bereit. In Umarbeitung für den 26. Trinitatis-Sonntag erhalten. S. unter Nr. 68.

---

*) *W* = Bach's Werke, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Die erste Zahl bezeichnet den Jahrgang, die zweite die Nummer der Cantate.

3. Für den 3. Adventssonntag.

Aerg're dich, o Seele, nicht. In einer Bearbeitung für den 7. Trinitatis-Sonntag erhalten. S. unter Nr. 47.

Das ist je gewisslich wahr. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin.

4. Für den 4. Adventssonntag.

Bereitet die Wege, bereitet die Bahn. *W 28, 137.*

Herz und Mund und That und Leben. Für Mariä Heimsuchung umgearbeitet. S. unter Nr. 46.

5. Für den 1. Weihnachtstag.

Christen, ätzet diesen Tag. *W 16, 63.*

Ehre sei Gott in der Höhe. Bruchstücke im Besitz von Professor Epstein in Wien.

Gelobet seist du, Jesu Christ. *W 22, 91.*

(Gloria in excelsis Deo. Nach dem Gloria der H-moll-Messe. Im Besitz von Hauser in Carlsruhe.)

(Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage. Weihnachts-Oratorium. 1. *W 5² p. 3.*)

Unser Mund sei voll Lachens. *W 23, 110.*

Uns ist ein Kind geboren. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

6. Für den 2. Weihnachtstag.

Christum wir sollen loben schon. *W 26, 121.*

Dazu ist erschienen der Sohn Gottes. *W 7, 40.*

Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet. *W 12, 57.*

(Und es waren Hirten in derselben Gegend. Weihnachts-Oratorium. *2. W 5² p. 51.*)

7. Für den 3. Weihnachtstag.

(Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen. Weihnachts-Oratorium. 3. *W 5² p. 95.*)

Ich freue mich in dir. *W 28, 134.*

Sehet, welch eine Liebe. *W 16, 64.*

Süsser Trost, mein Jesus kommt. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

8. Für den Sonntag nach Weihnachten.

Das neugebor'ne Kindelein. *W 26, 122.*

Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. *W 5, 28.*

Tritt auf die Glaubensbahn. Autographe Partitur in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

9. Für das Neujahrsfest.

(Fallt mit Danken, fallt mit Loben. Weihnachts-Oratorium. 4. *W 5² p. 129.*)

Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm. Autographe Partitur (nach Spitta, „Johann Sebastian Bach" II. 272) im Besitz von Max Jähns in Berlin, Abschriften in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthal'schen Gymnasium ebenda.

Herr Gott, dich loben wir. *W 2, 16.*

Ihr wallenden Wolken.

Jesu, nun sei gepreiset. *W 10, 41.*

Lobe den Herrn, meine Seele. B-dur. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Singet dem Herrn ein neues Lied. Bruchstücke der Original-Partitur (mit dem Anfang: „Lobe, Zion, deinen Gott") und -Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

10. Für den Sonntag nach Neujahr.

Ach Gott, wie manches Herzeleid. C-dur. *W 12, 58.*

(Ehre sei dir, Gott, gesungen. Weihnachts-Oratorium. 5. *W 5² p. 173.*)

Schau, lieber Gott, wie meine Feind'. Original-Stimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

11. Für das Epiphaniasfest.

(Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben. Weihnachts-Oratorium. 6. *W 5² p. 211.*)

Liebster Immanuel, Herzog der Frommen. *W 26, 123.*
Sie werden aus Saba alle kommen. *W 16, 65.*

12. Für den 1. Sonntag nach Epiphanias.

Gedenke, Herr, wie es uns gehet. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek und am Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin. Echtheit bezweifelt.
Liebster Jesu, mein Verlangen. *W 7, 32.*
Meinen Jesum lass' ich nicht. *W 26, 124.*
Mein liebster Jesus ist verloren. Original-Partitur und -Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

13. Für den 2. Sonntag nach Epiphanias.

Ach Gott, wie manches Herzeleid. A-dur. *W 1, 3.*
Meine Seufzer, meine Thränen. *W 2, 13.*
Mein Gott, wie lang', ach lange. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

14. Für den 3. Sonntag nach Epiphanias.

Alles nur nach Gottes Willen. *W 18, 72.*
Herr, wie du willst, so schick's mit mir. *W 18, 73.*
Ich steh' mit einem Fuss im Grabe. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit. *W 24, 111.*

15. Für den 4. Sonntag nach Epiphanias.

Jesus schläft, was soll ich hoffen. *W 20, 81.*
Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit. *W 2, 14.*

16. Für das Fest Mariä Reinigung.

Der Friede sei mit dir, du ängstliches Gewissen. (Auch für den 3. Ostertag verwendet.) Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Erfreute Zeit im neuen Bunde. *W 20, 83.*
Ich habe genug, ich habe den Heiland. *W 20, 82.*
Ich habe Lust. Nur in Breitkopf's Musikalien-Verzeichniss von 1761.

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Komm, du süsse Todesstunde. Ursprünglich für den 16. Trinitatis-Sonntag.
Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin. *W 26, 125.*

17. Für den Sonntag Septuagesimae.

Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. *W 20, 84.*
Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. *W 22, 92.*
Nimm, was dein ist, und gehe hin. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 1.

18. Für den Sonntag Sexagesimae.

Gleichwie der Regen und Schnee. *W 2, 18.*
Leichtgesinnte Flattergeister. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

19. Für den Sonntag Quinquagesimae oder Estomihi.

Du wahrer Gott und Davids Sohn. *W 5, 23.*
Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott. *W 26, 127.*
Jesus nahm zu sich die Zwölfe. *W 5, 22.*
Sehet, wir gehen hinauf. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
(So gehst du denn, mein Jesu, hin. Von Mosewius a. a. O. p. 21 [aus der Hauser'schen Sammlung] mit der Bemerkung: „vielleicht von Christoph Bach" angeführt.)

20. Für den Sonntag Oculi.

Alles, was von Gott geboren. In Breitkopf's Verzeichniss von 1761. Später für die Cantate: „Ein feste Burg" benutzt.

21. Für das Fest Mariä Verkündigung.

(Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn. G-dur. Text für diesen Tag; die Composition unter Bach's Namen

am Joachimsthal'schen Gymnasium. Nach Spitta, J. S. Bach, I. 800 unecht.)

Himmelskönig, sei willkommen. Ursprünglich für den Palmsonntag bestimmt. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 2.

Wie schön leuchtet der Morgenstern. *W 1, 1.*

22. Für Palmsonntag.

Himmelskönig, sei willkommen. Später für das Fest Mariä Verkündigung benutzt. S. unter Nr. 21.

23. Für Ostern überhaupt.

Auf, mein Herz, des Herren Tag. (Einleitender Choral) und

So du mit deinem Munde bekennest. (Erster Chor; echt?) bilden eine Cantate; Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Christ lag in Todesbanden. *W 1, 4.*

24. Für den 1. Ostertag.

Denn du wirst meine Seele. *W 2, 15.*

Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. *W 7, 31.*

Ich weiss, dass mein Erlöser lebt. Partitur-Abschrift im Besitz von W. Rust.

(Kommt, eilet und laufet. Oster-Oratorium. *W 21*[3].)

25. Für den 2. Ostertag.

Bleib' bei uns, denn es will Abend werden. *W 1, 6.*

Erfreut euch, ihr Herzen. *W 16, 66.*

26. Für den 3. Ostertag.

Der Friede sei mit dir. Ursprünglich für das Fest Mariä Reinigung. S. unter Nr. 16.

Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiss. *W 28, 140.*

(Ich lebe, mein Herze, zu deinem Ergötzen. Mit den vorgesetzten Stücken: „So du mit deinem Munde bekennest" und „Auf, mein Herz, des Herren Tag"

für den 1. Ostertag oder überhaupt für Ostern. S. unter Nr. 23 und vergl. Spitta a. a. O. II. 273 f.)

27. Für den Sonntag Quasimodogeniti.

Am Abend aber desselbigen Sabbaths. *W 10, 42.*
Hält im Gedächtniss Jesum Christ. *W 16, 67.*

28. Für den Sonntag Misericordias Domini.

Der Herr ist mein getreuer Hirt. *W 24, 112.*
Du Hirte Israel, höre. *W 23, 104.*
Ich bin ein guter Hirt. *W 20, 85.*

29. Für den Sonntag Jubilate.

Ihr werdet weinen und heulen. *W 23, 103.*
Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. *W 2, 12.*
Wir müssen durch viel Trübsal. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

30. Für den Sonntag Cantate.

Die Weisheit kommt nicht in eine boshafte Seele. Von Mosewius a. a. O. p. 21 (aus der Voss'schen Sammlung) angeführt.
Es ist euch gut, dass ich hingehe. *W 23, 108.*
Wo gehst du hin. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

31. Für den Sonntag Rogate.

Bisher habt ihr nichts gebeten. *W 20, 87.*
Wahrlich, ich sage euch. *W 20, 86.*

32. Für das Himmelfahrtsfest.

Auf Christi Himmelfahrt allein. *W 26, 128.*
Gott führet auf mit Jauchzen. *W 10, 43.*
(Lobet Gott in seinen Reichen. Himmelfahrts-Oratorium. *W 2, 11.*)
Wer da glaubet und getauft wird. *W 7, 37.*

33. Für den Sonntag Exaudi.

Sie werden euch in den Bann thun. G-moll. *W 10, 44.*

Sie werden euch in den Bann thun. A-moll. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

34. Für Pfingsten überhaupt.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. (Ursprünglich Trauungs-Cantate.) *W 7, 34.*

35. Für den 1. Pfingsttag.

Erschallet, ihr Lieder. Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

(Gott der Hoffnung erfülle euch. Text für den ersten Pfingsttag, nach Mosewius a. a. O. p. 23 Confirmations-Cantate. Die Composition unter Bach's Namen am Joachimsthal'schen Gymnasium und in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, jedoch schwerlich von Bach.)

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (Kleinere Composition.) *W 12, 59.*

Wer mich liebet, der wird mein Wort halten. (Grössere Composition.) *W 18, 74.*

36. Für den 2. Pfingsttag.

Also hat Gott die Welt geliebt. *W 16, 68.*

Erhöhtes Fleisch und Blut. (Ursprünglich weltliche Cantate „Durchlaucht'ger Leopold".) Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

37. Für den 3. Pfingsttag.

Er rufet seine Schafe. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Erwünschtes Freudenlicht. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

38. Für das Trinitatisfest.

Es ist ein trotzig und verzagt Ding. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Gelobet sei der Herr, mein Gott. *W 26, 129.*
Höchsterwünschtes Freudenfest. (Ursprünglich für die Einweihung der Orgel in Störmthal.) Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
O heiliges Geist- und Wasserbad. Original-Partitur am Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin.

39. Für den 1. Sonntag nach Trinitatis.

Brich dem Hungrigen dein Brod. *W 7, 39.*
Die Elenden sollen essen. *W 18, 75.*
O Ewigkeit, du Donnerwort. F-dur. *W 2, 20.*

40. Für den 2. Sonntag nach Trinitatis.

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. *W 1, 2.*
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. *W 18, 76.*
Schmücke dich, o liebe Seele. (Auch Communions-Cantate.) Partitur-Abschriften bei Hauser in Carlsruhe und in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 4.

41. Für den 3. Sonntag nach Trinitatis.

Ach Herr, mich armen Sünder. *W 28, 132.*
Ich hatte viel Bekümmerniss. (Auch für jede Zeit.) *W 5, 21.*

42. Für das Johannisfest.

Christ unser Herr zum Jordan kam. *W 1, 7.*
Freue dich, erlöste Schaar. *W 5, 30.*
Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe (oder „Auf, Menschen, rühmet Gottes Güte"). Originalstimmen und Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
(Lobe den Herren, den mächtigen König. Nach Mosewius a. a. O. p. 22 „auch zum Johannisfest bezeichnet", sonst zum 12. Trinitatis-Sonntag. S. unter Nr. 52.)

43. Für den 4. Sonntag nach Trinitatis.

Barmherziges Herze der ewigen Liebe. Gedruckt in den von J. P. Schmidt herausgegebenen Kirchengesängen von J. S. Bach. Heft 3.

Ein ungefärbt Gemüthe. *W 5, 24.*

Gott ist unsre Zuversicht. F-dur. „Nicht mit der Trauungs-Cantate zu verwechseln". Mosewius a. a. O. p. 22.

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

44. Für den 5. Sonntag nach Trinitatis.

Siehe, ich will viel Fischer aussenden. *W 20, 88.*

Wer nur den lieben Gott lässt walten. *W 22, 93.*

45. Für den 6. Sonntag nach Trinitatis.

Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort. *W 26, 126.*

Es ist das Heil uns kommen her. *W 1, 9.*

Vergnügte Ruh', beliebte Seelenlust. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

46. Für das Fest Mariä Heimsuchung.

Herz und Mund und That und Leben. Umarbeitung einer für den 4. Adventssonntag bestimmten Cantate. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Meine Seel' erhebt den Herren. *W 1, 10.*

47. Für den 7. Sonntag nach Trinitatis.

Aergre dich, o Seele, nicht. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Es wartet Alles auf dich. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Gesegnet ist die Zuversicht. In Breitkopf's Verzeichniss von 1770 erwähnt.

Was willst du dich betrüben. *W 23, 107.*

48. Für den 8. Sonntag nach Trinitatis.

Erforsche mich, Gott, und erfahre mein Herz. *W 28, 139.*

Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. *W 10, 45.*

Wo Gott der Herr nicht bei uns hält. Originalstimmen an der Thomas-Schule, Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

49. Für den 9. Sonntag nach Trinitatis.

Herr, gehe nicht ins Gericht. *W 23, 105.*
Thue Rechnung! Donnerwort. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was frag' ich nach der Welt. *W 22, 94.*

50. Für den 10. Sonntag nach Trinitatis.

Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben. *W 23, 102.*
Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. *W 23, 101.*
Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei. *W 10, 46.*

51. Für den 11. Sonntag nach Trinitatis.

Herr Jesu Christ, du höchstes Gut. *W 24, 113.*

52. Für den 12. Sonntag nach Trinitatis.

Geist und Seele wird verwirret. *W 7, 35.*
Lobe den Herren, den mächtigen König. *W 28, 131.*
Lobe den Herrn, meine Seele. D-dur. (Auch zur Rathswahl.) *W 16, 69.*

53. Für den 13. Sonntag nach Trinitatis.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ. *W 7, 33.*
Du sollst Gott, deinen Herren, lieben. *W 18, 77.*
Ihr, die ihr euch von Christo nennet. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

54. Für den 14. Sonntag nach Trinitatis.

(Es ist das Heil uns kommen her. Sonst für den 6. Trinitatis-Sonntag; nach Mosewius a. a. O. p. 22 aber „auch für den 14. Sonntag bezeichnet".)
Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe. *W 5, 25.*
Jesu, der du meine Seele. *W 18, 78.*
Wer Dank opfert, der preiset mich. *W 2, 17.*

55. Für den 15. Sonntag nach Trinitatis.

Jauchzet Gott in allen Landen. (Auch für jede Zeit.) *W 12, 51.*

Warum betrübst du dich, mein Herz. *W 28, 138.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan. 2. Composition. (G-dur.) *W 22, 99.*

56. Für den 16. Sonntag nach Trinitatis.

Christus, der ist mein Leben. *W 22, 95.*

Komm', du süsse Todesstunde. Später für das Fest Mariä Reinigung benutzt. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Liebster Gott, wann werd' ich sterben. *W 1, 8.*

Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. *W 5, 27.*

57. Für den 17. Sonntag nach Trinitatis.

Ach, lieben Christen, seid getrost. *W 24, 114.*

Bringet dem Herrn Ehre seines Namens. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Wer sich selbst erhöhet. *W 10, 47.*

58. Für den 18. Sonntag nach Trinitatis.

Gott soll allein mein Herze haben. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn. F-dur. *W 22, 96.*

59. Für das Michaelisfest.

Es erhub sich ein Streit. *W 2, 19.*

Herr Gott, dich loben alle wir. *W 26, 130.*

Man singet mit Freuden vom Sieg. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

(Nun ist das Heil und die Kraft. Zweichörig. Nach Spitta a. a. O. II. 561f. Anfang einer Michaelis-Cantate. *W 10, 50.*)

(Siehe, es hat überwunden der Löwe. Unter Bach's Namen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach Dehn unecht.)

60. Für den 19. Sonntag nach Trinitatis.

Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen. *W 10, 48.*
Ich will den Kreuzstab gerne tragen. *W 12, 56.*
Wo soll ich fliehen hin. *W 1, 5.*

61. Für den 20. Sonntag nach Trinitatis.

Ach, ich sehe, jetzt da ich zur Hochzeit gehe. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Ich geh' und suche mit Verlangen. *W 10, 49.*

62. Für das Reformationsfest.

Ein' feste Burg ist unser Gott. *W 18, 80.*
Gott der Herr ist Sonn' und Schild. *W 18, 79.*

63. Für den 21. Sonntag nach Trinitatis.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. *W 7, 38.*
Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben. *W 23, 109.*
Ich habe meine Zuversicht. (Text zum 21. Trinitatis-Sonntag.) Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Was Gott thut, das ist wohlgethan. 1. Compostion. (B-dur.) *W 22, 98.*

64. Für den 22. Sonntag nach Trinitatis.

Ich armer Mensch, ich Sündenknecht. *W 12, 55.*
Mache dich, mein Geist, bereit. *W 24, 115.*
Was soll ich aus dir machen, Ephraim. *W 20, 89.*

65. Für den 23. Sonntag nach Trinitatis.

Falsche Welt, dir trau' ich nicht. *W 12, 52.*
Nur Jedem das Seine. Dem Texte nach für diesen Tag bestimmt. Autograph in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.
Wohl dem, der sich auf seinen Gott. *W 28, 133.*

66. Für den 24. Sonntag nach Trinitatis.

Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. *W 5, 26.*

Ich warte auf dein Glücke. Von Mosewius a. a. O. p. 22 angeführt.
O Ewigkeit, du Donnerwort. D-dur. *W 12, 60.*

67. Für den 25. Sonntag nach Trinitatis.

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. *W 24, 116.*
Es reifet euch ein schrecklich Ende. *W 20, 90.*

68. Für den 26. Sonntag nach Trinitatis.

Wachet, betet, seid bereit. Umarbeitung einer Cantate für den 2. Adventssonntag. (Vergleiche Spitta a. a. O. I. 561f., 812.) *W 16, 70.*

69. Für den 27. Sonntag nach Trinitatis.

Wachet auf, ruft uns die Stimme. *W 28, 136.*

II. Cantaten für besondere kirchliche Zwecke.

A. Trauungs-Cantaten.

Dem Gerechten muss das Licht. *W 13[1] p. 3.*
Der Herr denket an uns. *W 13[1] p. 73.*
Gott ist uns're Zuversicht. D-dur. *W 13[1] p. 97.*
Herr Gott, Beherrscher aller Dinge. Originalstimmen fragmentarisch in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; die Cantate ist aber in der Originalgestalt als Rathswahl-Cantate: „Gott, man lobet dich in der Stille" erhalten. S. unter E.
O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Originalstimmen fragmentarisch in der Königlichen Bibliothek zu Berlin; die Cantate ist aber in ihrer Umbildung als Kirchen-Cantate für Pfingsten erhalten. S. oben I unter Nr. 34.

B. Zur Communion.

Schmücke dich, o liebe Seele. Nach Breitkopf's Verzeichniss von 1761 und einer Partitur am Joachimsthal'schen Gymnasium in Berlin zur Communion;

sonst für den 2. Trinitatis-Sonntag. S. oben I unter Nr. 40.

C. Zur Einweihung einer Orgel.

Höchsterwünschtes Freudenfest. Zur Einweihung der Orgel in Störmthal. Auch für den Trinitatis-Sonntag benutzt. S. oben I unter Nr. 38.

D. Für das Jubelfest der Augsburgischen Confession 1730. (Vergl. Spitta, J. S. Bach, II. 299f.

(1.) Singet dem Herrn ein neues Lied. Ueberarbeitung einer Neujahrs-Cantate. S. oben I unter Nr. 9.

(2.) Gott, man lobet dich in der Stille. Ursprünglich Rathswahl-Cantate. S. unter E.

(3.) Wünschet Jerusalem Glück. Ebenfalls Ueberarbeitung einer Rathswahl-Cantate. S. unter E.

E. Rathswahl-Cantaten.

a. Für den Rathswechsel in Mühlhausen.

Gott ist mein König. *W 18, 71.*

b. Für die Rathswahl in Leipzig.

Gott, man lobet dich in der Stille. *W 24, 120.*

(Ihr Pforten zu Zion, ihr Wohnungen Jacobs. Einige Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach Spitta, J. S. Bach, II 562 Anmerkung 50 für die Rathswahl.)

Lobe den Herrn, meine Seele. D-dur. Ursprünglich für den 12. Trinitatis-Sonntag. S. oben I unter Nr. 52. (Spitta a. a. O. II. 236f., 791f.)

Preise, Jerusalem, den Herrn. *W 24, 119.*

Wir danken dir Gott, wir danken dir. *W 5, 29.**)

---

*) Nützliche Nachrichten. 1739. S. 78.

Den 31. August (1739) ward die sogenannte Rathswahl-Predigt in der Kirche zu St. Nicolai, von Herrn M. Christian Gottlob Eichlern über I. Reg. VIII. 57 sq. gehalten, und darauf machte der Königliche und

Wünschet Jerusalem Glück. Verloren gegangen. (Vergl. Spitta a. a. O. II 299 f.)

III. Kirchen-Cantaten für jede Zeit oder ohne nähere Bezeichnung.

Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir. *W 28, 135.*

Das ist ja gewisslich wahr. Ursprünglich für den 3. Adventssonntag. S. oben I unter Nr. 3.

Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. *W 23, 106.*

Ich hatte viel Bekümmerniss. Auch für den 3. Trinitatis-Sonntag (s. oben I unter Nr. 41). *W 5, 21.*

Ihr Pforten zu Zion, ihr Wohnungen Jacobs. Einige Stimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. (Vergl. oben II E. Rathswahl-Cantaten.)

In allen meinen Thaten. *W 22, 97.*

Jauchzet alle Welt, siehe, der Bräutigam kommt.

Jauchzet Gott in allen Landen. Für den 15. Trinitatis-Sonntag (s. oben I unter Nr. 55) und für jede Zeit. *W 12, 51.*

Jetzt bedenken.

Lobt ihn mit Herz und Munde. Partitur-Abschriften in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Meine Seele rühmt und preiset. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Meine Seele soll Gott loben. Unvollständig erhalten in Langula bei Mühlhausen. S. Spitta, J. S. Bach, I. 339f.

Mein Gott, nimm die gerechte Seele. Trauer-Cantate (verloren).

Churfürstliche Hofcompositeur und Capellmeister, Herr Joh. Seb. Bach, eine so künstlich als angenehme Music; worzu der Text dieser war: Chorus: Wir danken dir, Gott, wir danken dir und verkündigen deine Wunder etc.

Mein Herze schwimmt in Blut. Originalstimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nach dir, Herr, verlanget mich. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin und bei Hauser in Carlsruhe.

Nun danket alle Gott. Ein Theil der Originalstimmen in der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

Nun ist das Heil und die Kraft. Ein zweichöriger Satz. (Nach Spitta, J. S. Bach, II. 561f. Anfang einer Michaelis-Cantate.) *W 10, 50.*

Nun ist das Heil und die Kraft. Vierstimmig mit Orchester.

O Jesu Christ, mein's Lebens Licht. *W 24, 118.*

Schlage doch, gewünschte Stunde. Trauer-Cantate. *W 12, 53.*

Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut. *W 24, 117.*

Was Gott thut, das ist wohlgethan. 3. Composition (G-dur). *W 22, 100.*

(Wer sucht die Pracht, verwünscht den Glanz. Partitur-Abschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin. Nach Mosewius a. a. O. p. 23 „ohne eine Spur Bach'schen Geistes".)

Widerstehe doch der Sünde. *W 12, 54.*

In dem vorstehenden Verzeichniss der Kirchen-Cantaten ist alles zusammengefasst, was an solchen Musikstücken als von Bach herrührend zu ermitteln gewesen ist.

Der grösseren Vollständigkeit wegen wird es erforderlich sein, noch folgende einzelne Arien, welche sich in der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin aus der Erbschaft der Prinzessin Amalie von Preussen befinden, anzuführen, nämlich:

1. Aria „Stirb in mir Welt" H-moll für Alt

mit Instrumenten und obligater Orgel. Der Arie geht eine Sinfonie mit obligater Orgel in D-dur vorher.

2. Aria „Mir ekelt mehr zu leben", für Contra-Alt, 2 Violinen, Viola, Violoncello und obligate Orgel, D-dur.

Vielleicht, dass diese Arien in ähnlicher Weise wie die Cantaten für eine Stimme als Kirchen-Cantaten betrachtet und hie und da in der Ordnung des Gottesdienstes an Stelle der sonst gebräuchlichen Figuralmusik aufgeführt worden sind.

B.

Die Motetten.

Eine von den Cantaten abweichende, in früherer Zeit sehr beliebte, übrigens uralte Form der Figural-Musik für die Kirche war die der Motetten. Der ursprüngliche Styl dieser geistlichen Compositionen, welche für den mehrstimmigen Gesang bestimmt und in der älteren Zeit ohne Instrumental-Begleitung gesetzt waren, beruhte wesentlich darauf, dass jedem Satze des zu Grunde liegenden Textes, so weit er einen in sich bestehenden Gedanken enthielt, seine besondere Melodie angewiesen, diese in den verschiedenen Stimmen durchgeführt, von dem neuen Satze des nächsten Gedankens abgelöst und dass das Stück in dieser Weise ohne Unterbrechung oder Ruhepunkt zum Schluss geführt wurde.

Diese Musikstücke waren in der Regel zu biblischen Sprüchen gesetzt, denen zuweilen der Cantus firmus eines Choralgesanges mit eingeflochten wurde.

Aus diesem, gewissermassen bunten Hintereinander von verschiedenen Gedanken, deren jeder für sich durchgeführt war, entwickelte sich der alte Motettenstyl zu einem Galimatias von verschiedenen For-

men, welcher in völligen Ungeschmack ausartete. Nicht ohne Recht konnte seiner Zeit Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister*) von ihm sagen: „Man wusste bei den Motetten anfänglich von keinem Instrumente, ausser der Orgel, und die blieb oft aus. Man wusste dabei von keinem anderen Concertiren, als von derjenigen Jagd, welche mit den unsingbaren unendlichen Fugen angestellt ward. Alles ging in vollen Sprüngen da Capella, mit der ganzen Schule und Feldein und herunter immer getrost fort, bis an's letzte Ende, denn eher gab man kein Quartier. Da war keine Leidenschaft oder Gemüthsbewegung auf viel Meilenwegs zu sehen; keine Einschnitte in der Klangrede, ja viel mehr Abschnitte in der Mitte eines Worts mit nebenstehender Pause; keine rechte Melodie; keine wahre Zierlichkeit, ja gar kein Verstand zu finden: alles auf ein paar oft wenig oder nichts bedeutende Wörter: als Salve regina misericordiae u. dgl., dennoch waren es nicht einmal lauter ordentliche Fugen, sondern mehrentheils nur schlechte Nachahmungen, da eine Stimme die andere gleichsam äffete.“**)

Dieser verworrene Styl wurde später dadurch erweitert, dass man das, was die Stimmen sangen, durch allerhand Instrumente verstärkte. Doch blieb es eine Eigenthümlichkeit der Motetten, dass diese Instrumente keine Note mehr oder anders oder weniger machen

---

*) Mizler, Musikalische Bibliothek. Bd. II. Th. 3, S. 94.

**) Die Motetten waren zur Zeit Bach's in der römisch-katholischen Kirche nicht mehr gebräuchlich. Die damals in Italien noch gesungenen Motetten waren Solo-Cantaten, welche aus zwei Arien und zwei Recitativen bestanden, mit einem Hallelujah schlossen und welche bei der Messe nach dem Credo, in der Regel von einem der besten Sänger gesungen wurden.

Die Franzosen nannten alle ihre Kirchenstücke ohne Unterschied „des motets“.

Die Motette in ihrer noch jetzt angewendeten vervollkommneten Form ist ein Product der Zeit, aus welcher Bach hervorgegangen war,

durften als der Sänger. Bei der weiteren Ausbildung der Harmonie und der contrapunktischen Behandlung der Musikstücke wurde dann dieser allerdings sehr mangelhafte Motettenstyl zur kunstmässigen reinen Form ausgebaut, indem man, wenngleich die ersten Grundlagen nicht ganz verlassend, doch die Ausführung der Gedanken in musikalischem Sinne und in thematisch-einheitlicher Weise verfolgte und den Chora darinnen verwebte oder anschloss.

Die Mehrzahl der Motetten Bach's entspricht dieser erneuerten Form und daher dem auch in den Cantaten hervortretenden kirchlichen Gebrauch jener Zeit, „welcher Bibel und Bibelwort in fromme erbauliche Beziehungen zu bringen liebte."*) Es sind also die meisten seiner derartigen Tonwerke auf Kirchenlieder gebaut, schliessen mindestens mit Strophen von Chorälen, und nur in einem derselben, „Komm, Jesu, komm, gieb Kraft mir Müden", findet sich der Choral nicht angewendet.

Welche bedeutende Rolle die Motette zu jener Zeit in der Liturgie der lutherischen Kirche spielte und wie sehr dafür Sorge zu tragen war, dass dieselbe vorbereitet, mit gehöriger Sorgfalt geübt und vorgetragen werden konnte, das haben wir oben gesehen.

Dass Bach die Form, in die er diese seine schönen Tonwerke kleidete, fertig vorgefunden hat, kann nicht zweifelhaft sein, wenn man die Motetten seiner Vorgänger, insbesondere die von Johann Christoph Bach componirten, in Betracht zieht.

Wie viel solcher Stücke er überhaupt geschrieben, ist leider nicht zu bestimmen. Da deren fast bei jedem Gottesdienst erfordert wurden, so ist vorauszusetzen, dass Bach, obschon die Benutzung anderer Motetten gewiss nicht ausgeschlossen wurde, doch eine grosse Zahl derselben gesetzt habe, um so mehr, da man sich

*) Von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang. Th. III. S. 312.

ihrer auch bei Leichenbegängnissen zu bedienen pflegte. Noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hat die Bibliothek der Thomas-Schule eine ganze Sammlung davon besessen. Die Leipziger Allgemeine Musik-Zeitung vom Jahre 1798 S. 17 erzählt, dass Doles, Bach's zweiter Nachfolger im Cantorat, bei Mozart's Anwesenheit in Leipzig diesen, als er am 22. April 1788 die Thomas-Schule besucht und auf der Orgel der Thomas-Kirche (unentgeltlich und ohne vorhergegangene Ankündigung) gespielt, mit der Aufführung der zweichörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" überrascht habe. Mozart, hingerissen von der Schönheit des Gesangsstücks, habe sich nach den übrigen Motetten erkundigt und man habe ihm die Stimmen von allen vorgelegt, bei deren Durchsicht er mehrere Stunden verweilt.*)

Zur Zeit sind von Motetten noch folgende vorhanden:

a) an vierstimmigen:

Ach Gott, vom Himmel sieh' darein. Als Einleitung einer Cantate.

Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir. Desgleichen.

Der 117. Psalm: „Lobet den Herrn alle Heiden" (c-dur $^4/_4$), welcher als vierstimmiger Chor mit Grundbass die Motettenform zeigt und den Cantaten nicht angehört.

Sei Lob und Preis mit Ehren. Ueberarbeitung eines Satzes der Cantate: „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende".

b) an fünfstimmigen:

Jesu, meine Freude.

Nun danket Alle Gott. Noch ungedruckt.

---

*) Jahn's Mozart III, 427 und 473 und Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, III, 222.

c) an achtstimmigen:

Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf. „Bei der Beerdigung des seel. Professor und Rectoris Ernesti", 1729.
Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.
Komm, Jesu, komm, mein Leib ist müde.
Singet dem Herrn ein neues Lied.

Dazu die zweifelhaften, ebenfalls doppelchörigen:
Jauchzet dem Herrn alle Welt.
Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.

Was das zuletzt genannte Tonstück anbetrifft, so unterliegt es keinem Zweifel, dass es vermöge seiner seltnen Schönheit und Pracht des Ausdrucks von J. S. Bach componirt sein könnte. Die Original-Schrift desselben existirt freilich nicht, und die Entscheidung dieser Frage ist daher mit Sicherheit kaum zu erwarten. Die in Berlin befindliche Partitur ist sehr alt, das Papier verlegen und die Schrift verblasst, mehr als dies bei den ältesten Arbeiten Bachs sonst der Fall ist. Die Ueberschrift ist aber leider abgefressen, der dort befindlich gewesene Name des Verfassers daher verloren gegangen. Die Handschrift ist weder unbedingt die Johann Sebastians aus seiner früheren Zeit, noch die Johann Christoph Bach's, dem diese Motette vielfach zugeschrieben worden ist.

Mag sie aber herrühren, von wem sie will, in jedem Falle würde diese herrliche Composition mit dem Cantus firmus des Soprans im zweiten Abschnitt Sebastian Bach's besten Arbeiten hinzugerechnet werden können.

Nach einem alten Autographen-Kataloge der Herren Breitkopf und Härtel zu Leipzig vom Jahre 1765 wären an Bach'schen Motetten noch zu jener Zeit im Original in deren Händen gewesen:

Ein feste Burg.
O Jesu, liebster Gast.
Eine feste Burg (noch einmal).
In allen meinen Thaten.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
Siehe, der Bräutigam kommt.

Ferner nach dem Schicht'schen Kataloge:

Es ist nun nichts Verdammliches.
Merk auf, mein Herz.
Der Gerechte, ob er gleich.

Es wären also mindestens 9 solcher Motetten für jetzt als verloren zu betrachten, da deren Verbleib nicht nachweisbar ist. Sie sind seiner Zeit im Wege der öffentlichen Versteigerung verkauft worden.

Diese Musikstücke werden jetzt im Ganzen selten gehört. Sie hatten ihre ganz eigene und besondere Tendenz und behaupteten in der Figural-Musik der lutherischen Kirche ihre abgesonderte Stelle. Die Einfachheit des frommen Ausdrucks, der erhebende Schwung, den sie entfalten, stempelten sie zu ächt religiösen Weihegesängen, und sicherten ihnen den ernsten, frommen Eindruck, auf den sie berechnet waren.

Abgesehen hiervon werden ihre harmonischen Verwickelungen, der geniale Fluss der einzelnen Stimmen und deren prachtvoller Zusammenklang stets die höchste Bewunderung für den betrachtenden Künstler erregen und die Freude eines jeden Sängerchors bleiben, der sich an ihnen versuchen darf.

Es sind Arbeiten von der höchsten Vollendung, voll von den seltensten Schönheiten und von einer ernst religiösen, heiligen Stimmung.

Auch hier wird sich ein deutliches Bild dieser Musikgattung am besten dadurch gewähren lassen, dass wir an Einzelnen uns die Gesammtheit anschaulich zu machen suchen.

Betrachten wir daher, um der von Mozart geäusserten Bewunderung willen, zunächst die Motette:

Singet dem Herrn ein neues Lied.

Die Grundlage des Textes bildet der 149. Psalm. Dieser lautet:

Doppel-Chor.

Singet dem Herrn ein neues Lied,
Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben.
Israel freue sich des, der ihn gemacht hat.
Die Kinder Zions sey'n fröhlich über ihrem Könige.
Sie sollen loben seinen Namen im Reigen,
Mit Paucken und Harfen sollen sie ihm spielen.

1. Chor. zugleich. 2. Chor.

Gott, nimm dich ferner unser an,
Denn ohne dich ist nichts gethan,
Mit allen unsren Sachen.
Drum sei du unser Schirm und Licht,
Dann trügt uns unsre Hoffnung nicht,
Denn Du wirst ferner wachen.
Wohl dem, der sich im Glauben fest
Auf dich und deine Huld verlässt.

Wie Väter mit Erbarmen
Auf ihre schwachen Kinder schaun:
So thut Gott an uns Armen
Wenn wir mit Einfalt auf ihn traun.
Gott weiss es, wir sind Sünder;
Er weiss es, wir sind Staub,
Und der Verwesung Kinder,
Ein niederfallend Laub!
Kaum dass die Winde wehen,
So ist es nicht mehr da!
Wir Sterbliche vergehen!
Stets ist der Tod uns nah.

Beide Chöre.

Lobet den Herrn in seinen Thaten,
Lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit.
Alles was Odem hat, lobe den Herrn!

Allelujah!

Das Tonstück (3/4 D-dur) beginnt mit einem feurigen Einsatz des in reichem Schwunge sich entwickelnden ersten Chors. Unter ihm schreitet in dem fest ausgeprägten Charakter erhabener Würde der zweite Chor daher, indem er das glänzende Motiv des ersten Chors übernimmt. Ein zweites Thema fällt ein, mit

welchem beide Chöre wechselnd dem Herrn das neue Lied ertönen lassen, um sich bei den Worten: Israel, freue Dich in herrlichen Imitationen zu vereinigen. Reich geschlungen in glänzenden Figuren wallt der achtstimmige Gesang, wie ein Triumph-Lied vor einem mit Blumen umkränzten Altare, empor.

Diesem prachtvollen Satze folgt ein Andante sostenuto des ersten Chors, choralartig in feierlicher Melodie vom zweiten Chore getragen, über dessen ernsten Klängen in reicherem Gange die Gegensätze entwickelt werden. Die zweite Strophe des Gramann'schen Liedes über den 103. Psalm „Wie sich ein Vater erbarmet" bildet den Mittelpunkt dieses Wechselgesanges. Aus ihm erhebt sich achtstimmig (Es-dur) das „Lobet den Herrn" wiederum im reichsten feurigsten Wechsel der Stimmen.

Den Schluss, „Amen, Hallelujah, Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bildet eine vierstimmig gesetzte Fuge von vollendeter Meisterschaft, Würde und Majestät.

Wie wäre es möglich gewesen, dass ein solches Werk, aus einem Guss geschaffen, voller Einheit und Grösse, herrlich in seinen Einzelheiten wie in seiner Gesammtheit, nicht auf den empfänglichen, klaren, dem Schönen und Grossen so offnen Sinn Mozart's den tiefsten Eindruck hätte machen müssen? Gewiss aber verdient es auch die lebhafteste Anerkennung, dass Doles, selbst ein Tonsetzer von hervorragender Bedeutung und zu jener Zeit schon im Greisenalter (er war 1715 geboren), an dreissig Jahre nach dem Tode seines Lehrers es für geboten erachtete, dem berühmten Gaste bei seiner Anwesenheit an der Stätte, wo Bach gelebt und gewirkt hatte, ein solches Werk des grossen Meisters vorzuführen.

Doch nicht weniger vollendet als dieses sind die andern Motetten für acht Stimmen, von denen, um durch die Besprechung von Einzelnheiten nicht

zu ermüden, in kürzerer Darstellung zunächst die Motette:

„Fürchte dich nicht“

hervorzuheben ist, deren Text wie folgt lautet:

Chor. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir,
Weiche nicht, denn ich bin dein Gott,
Ich stärke dich, ich helfe dir auch,
Ich erhalte Dich
Durch die rechte Hand meiner Gerechtigkeit.

Fuga.	Cantus firmus.
Denn ich habe dich bei deinem Namen gerufen, denn ich habe dich erlöset. Du bist mein. Fürchte dich nicht.	Herr, mein Hirt, Brunn aller Freuden! Du bist mein, ich bin dein! Niemand kann uns scheiden. Ich bin dein, weil du dein Leben Und dein Blut, mir zu gut, In den Tod gegeben. Du bist mein, weil ich dich fasse, Und dich nicht, o mein Licht Aus dem Herzen lasse! Lass mich, lass mich hingelangen, Wo du mich, und ich dich Ewig werd' umfangen.

Ein langer Satz ($^4/_4$ A-dur), dessen Haupt-Motive in wunderbarer Klarheit mit einander wechseln, beginnt. In feierlicher Pracht tönt dazwischen hinein der rhythmische Einsatz des „ich stärke dich“, bis das „ich erhalte dich“ in glänzender Steigerung und in reichem Figurenglanze sich entwickelt und zu dem fugirten vierstimmigen Schlusssatz „denn ich habe dich erlöset“ mit dem schönen Choral: „Herr mein Hirt, Brunn aller Freuden“ als Cantus firmus überführt. Es ist ein erhabenes Werk von echt christlichem Charakter, ausgezeichnet durch seine herrliche Fülle und lebendige Wahrheit. „Wie majestätisch behauptet sich die ehrwürdige Haupt-Melodie in der

Fluth des begleitenden Gesanges. Hohe Andacht, Freude, Bewunderung, Staunen, Rührung muss die Wirkung dieser grossen Motette sein".*)

Ferner sei der Motette gedacht:

„Komm, Jesu, komm"

(3/2 g-moll) mit ihrer in klarster Entwickelung sich darstellenden tiefernsten Stimmung und rührenden Melodie sowie mit dem schönen vierstimmigen Schluss-Choral: „Bald rufst du mich zu höh'ren Freuden".

Ein besonders hervortretendes Interesse erregt endlich die fünfstimmige Motette:

„Jesu meine Freude".

Sie ist darum einer besonderen Erwähnung werth, weil ihrem Text das ganze Kirchenlied als Grundlage dient, zwischen dessen Strophen Sprüche aus dem Briefe Pauli an die Römer eingeschoben sind.

Dieser Text lautet:

1. Choral. 4-stimmig. E-moll 4/4.

Jesu meine Freude,
Meines Herzens Weide,
Jesu meine Zier,
Ach wie lang' ach lange,
Ist dem Herzen bange!
Es verlangt nach dir!
Gottes Lamm,
Mein Bräutigam,
Ausser dir soll mir auf Erden
Sonst nichts liebers werden.

2. Chor. 5-stimmig. E-moll 3/2.

Es ist nun nichts Verdammliches an denen, die in Christo Jesu sind, die nicht nach dem Fleische wandeln, sondern nach dem Geist.

3. Choral. 5-stimmig. E-moll 4/4.

Unter deinen Schirmen
Bin ich vor den Stürmen
Aller Feinde frei.

---

*) Berliner Musik-Zeitung. 1806. S. 4.

Lass auch Felsen splittern,
Lass den Erdkreis zittern,
Mir steht Jesus bei.
Ob es jetzt gleich kracht und blitzt,
Ob gleich Sünd' und Hölle schrecken,
Jesus will mich decken

4. Terzett. E-moll $^3/_4$.

Denn das Gesetz des Geistes, der da lebendig machet in Christo Jesu, hat mich frei gemacht von dem Gesetz der Sünden und des Todes.

5. Chor. 5-stimmig. E-moll $^3/_4$.

Trotz der Gruft der Erden,
Wo ich Staub soll werden,
Trotz der Furcht dazu,
Tobe, Welt, und springe,
Ich steh hier und singe
In ganz sichrer Ruh.
Gottes Macht
Hält mich in Acht;
Erd und Himmel mag zerstäuben,
Gott wird Gott noch bleiben!

Ihr aber seid nicht fleischlich, sondern geistlich, so anders Gottes Geist in euch wohnet. Wer aber Christi Geist nicht hat, der ist nicht sein.

6. Choral. 4-stimmig. E-moll $^4/_4$.

Weg mit allen Schätzen,
Du bist mein Ergötzen,
Jesu, meine Lust!
Weg, ihr eitlen Ehren,
Ich mag euch nicht hören,
Bleibt mir unbewusst!
Elend, Noth,
Kreuz, Schmach und Tod,
Soll mich, ob ich viel muss leiden,
Nicht von Jesu scheiden.

7. Terzett. E-dur $^{12}/_8$.

So aber Jesus Christus in euch ist, so ist der Leib zwar todt um der Sünde willen, der Geist aber ist das Leben, um der Gerechtigkeit willen.

8. Quartett. A-moll $^3/_4$.

Gute Nacht, o Wesen,
Das die Welt erlesen,

Mir gefällst Du nicht!
Gute Nacht ihr Sünden,
Bleibet weit dahinten,
Kommt nicht mehr ans Licht!
Gute Nacht,
Du Stolz und Pracht,
Dir sei ganz, du Lasterleben,
Gute Nacht gegeben!

9. Chor. 5-stimmig. E-moll $^3/_2$.

So nun der Geist des, der Jesum von den Todten auferwecket hat, in euch wohnet, so wird auch derselbige, der Christum von den Todten auferwecket hat, eure sterblichen Leiber lebendig machen, um desswillen, dass sein Geist in euch wohnet.

10. Choral. 4-stimmig. E-moll $^4/_4$.

Weicht, Ihr Trauergeister,
Denn mein Freudenmeister,
Jesus tritt herein.
Denen, die Gott lieben,
Muss auch ihr Betrüben
Lauter Freude sein.
Duld ich schon
Hier Spott und Hohn,
Dennoch bleibst Du auch im Leide,
Jesu, meine Freude.

Die Motette ist, wie man schon aus den Worten erkennt, sehr lang. Ihrer äusseren Structur nach würde sie als ein Mittelding zwischen der Cantaten- und Motettenform erscheinen. Sie übersteigt mit 450 Takten das weiteste Maass dessen, was die Leipziger musikalische Gesellschaft für die Kirchen-Cantaten in der Sommerzeit als passend erachtet hatte.

Der ihr zu Grunde liegende Choral wird fünfmal vorüber geführt, nämlich:

a. zweimal vierstimmig, in dem ersten und dem letzten Satze (Nro. 10), in selten schöner und wohlklingender Stimmführung voll ernsten und andächtigen Ausdrucks,

b. in dem dritten Satz, in fünfstimmiger Bearbeitung, deren besonders im Tenor und Alt hervortretend melodiöse Behandlung sich gegen die ruhig fortschreitenden beiden Oberstimmen lebendig abhebt,

c. in dem vierstimmigen Satze Nro. 6. Der Sopran führt die Hauptmelodie, während die übrigen Stimmen in bewegtem Gange selbstständig daher gehen,

d. in dem gleichfalls vierstimmigen Satze Nro. 8 für zwei Soprane, Tenor und Alt, dessen melodische und wohlthuende Klangformen sich um die in der Altstimme liegende Hauptmelodie wie kunstreiche Arabesken daherschlingen.

Zwischen diesen fünf Choralsätzen, welche alle jene eigenthümlichen Schönheiten der Bach'schen Art und Weise, die Choräle zu bearbeiten, jene reiche Fülle von Ausdruck, Empfindung, erhabener Würde und harmonischen Wohlklangs in sich vereinigen, sind die übrigen Theile des Tonwerks in interessantester Weise vertheilt.

Der zweite fünfstimmige Satz, poco adagio „Es ist nun nichts" hat eine feste ernste Stimmung, aus der das in fugirter Weise behandelte Motiv „die nicht nach dem Fleische wandeln" mit seinen langgezogenen Tongängen würdevoll hervortritt.

Der fünfte Satz: „Trotz der Gruft der Erde" mit seinem kühnen, fast trotzigen Schwunge erhebt sich zu jener Erhabenheit des Ausdrucks, in welcher Bach so fast unübertroffen dasteht.

Die ihm angehörige fünfstimmige Fuge „Ihr aber seid nicht fleischlich" ist eine jener eigenthümlichen Tonschöpfungen, in denen Geist und Form in vollendeter Weise in einander verschmelzen und deren Schluss (Andante: „Wer aber Christi Geist nicht hat") voll von der edelsten Wirkung ist.

Das Terzett Nr. 7, Alt, Tenor, Bass „So aber Christus in euch ist" beginnt in sanfter Melodie

und geht in dem zweiten Theile „Der Geist aber ist das Leben“ in ein edel figurirtes lebendiges Tongewebe über.

Der Gesammteindruck dieses Werks ist der inniger, hingebender Andacht, ein Kirchenstück von vollendeter Einheit und ausgeprägt religiös-christlichem Charakter.

Wenn es hienach möglich sein wird, sich von dem Wesen der Bach'schen Motetten, so viel deren übrig geblieben sind, ein Bild zu machen, so mag hier noch im Vorübergehen bemerkt sein, dass nach einer sonst nirgend vorkommenden Angabe,*) welche weder zu bestreiten, noch ausdrücklich als richtig anzuerkennen ist, Bach im Zustande seiner Blindheit, also in den letzten Monaten seines Lebens, einem seiner jüngeren Söhne die obengenannte schöne Motette für acht Stimmen: „Komm Jesu, komm, mein Leib ist müde, der saure Weg wird mir zu schwer“ dictirt haben soll. Möchte hierin nicht eine Verwechselung mit dem Choral: „Wenn wir in höchsten Nöthen“ liegen, den Bach bekanntlich kurz vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirt hat, so würde dies für die Geschichte der letzten Lebenszeit des grossen Tondichters von höchstem Interesse sein. An sich wäre es kaum denkbar, dass der absterbende Meister in seiner Blindheit eine Figuralmusik geschaffen haben sollte, an deren Composition er in den Tagen seiner geistigen Kraft und Frische wohl nur mit dem praktischen Zweck ihrer kirchlichen Ausführung gegangen sein würde. Auch möchte man glauben, dass Forkel, der ja seine Nachrichten über das Leben Bach's aus den Angaben der ihm befreundeten Söhne des verstorbenen Meisters geschöpft hat, eine so merkwürdige Thatsache, welche

*) Inauguralrede nebst biographischen Nachrichten über die Cantoren der Thomas-Schule von G. Stallbaum. Leipzig 1842.

Aufrichtige Anleitung,

Wormit denen Liebhabern des Clavirs, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deütliche Art gezeiget wird, nicht alleine (1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren progresser auch (2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen.

Verfertiget

von

Joh: Seb: Bach,
Hochf: Anhalt Cöthe,
wissen Capellmeister.

Anno Christi 1723.

Ueberschrift zu den Inventionen.

Das Wohltemperirte Clavier.

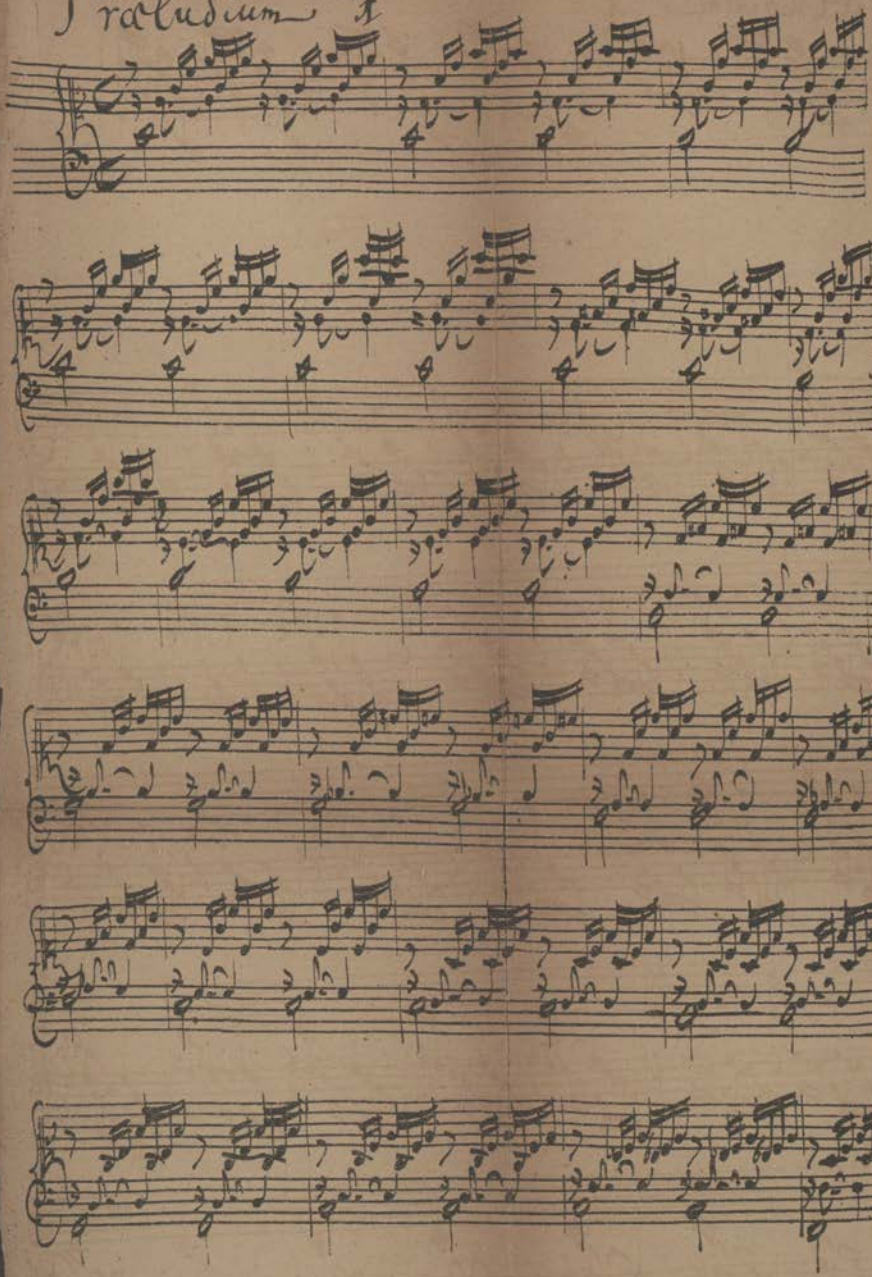
oder

Praeludia, und

Fugen durch alle Tone und Semitonia,

So wohl tertiam majorem als ut Re Mi anlan-
gend, als auch tertiam minorem oder Re
Mi Fa betreffend. Zum
Nutzen und Gebrauch derer Lehrbegierigen
Musicalischen Jugend, als auch derer in diesem Stu-
dio schon habil seyenden besonderem
Zeitvertreib aufgesetzt
und verfertiget von
Johann Sebastian Bach.
p.t. Hochfürstlich Anhalt-
Cöthenischen Capell-
Meister und Di-
rectore derer
Cammer-Mu-
siquen.
Anno
1722.

Praeludium I

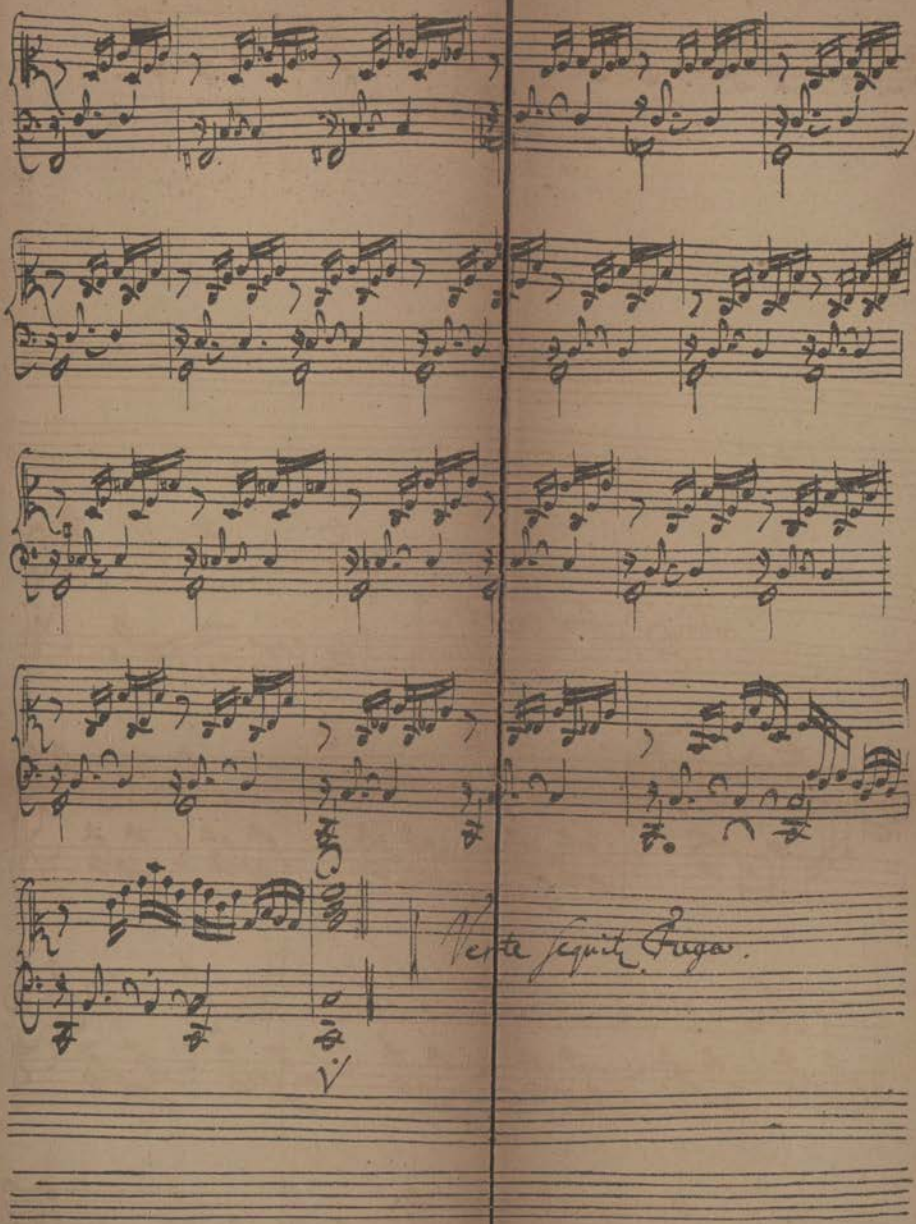


Das wohltemperirte Clavier.

2 Praeludium c. d. 1

J. S. Bach.

Wilhelm Baensch Verlagshdlg.



Das wohltemperirte Clavier
2. Praeludium c. 4.

00100519

Digitized with financial assistance from
Shri Brihad Bhartiya Samaj
on 11 March, 2020